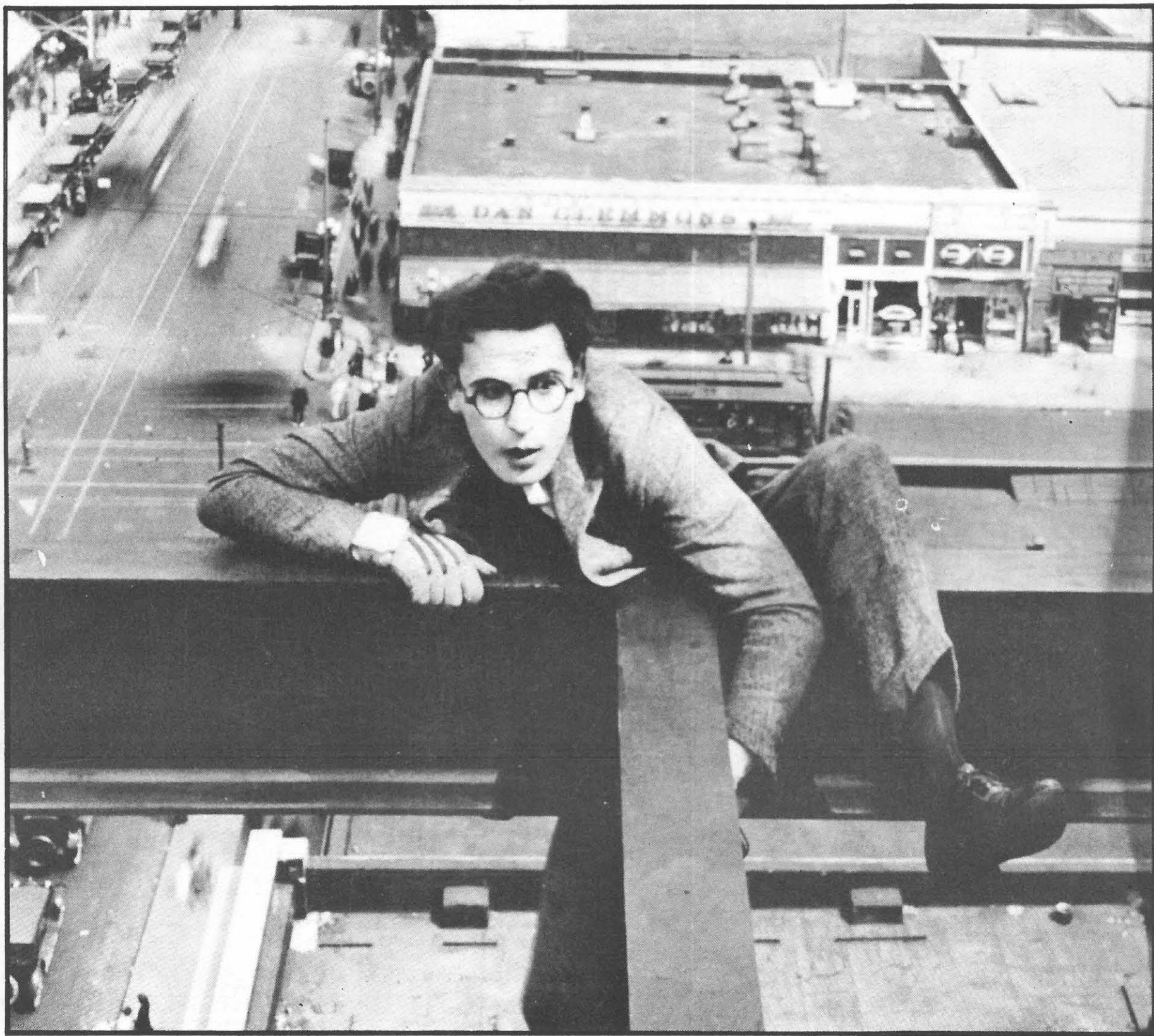

Bárbaros:
Vampiros,
la letra con
sangre entra

BABEL

REVISTA DE LIBROS

Entrevistas:
John Barth/
David Viñas

Revista mensual, Año I,
Nº 8, Marzo 1989, A 45

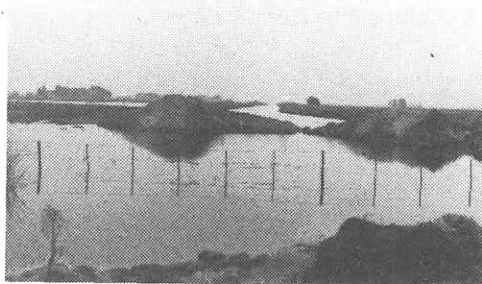


Dossier: *Larva*, el carnaval de Ríos

Escriben: Carlos Fuentes/ Juan Goytisolo/ Saúl Yurkievich/ Haroldo de Campos/
Luis Chitarroni/ Julián Ríos/ Además: una entrevista exclusiva con el larvario escritor.

Lecturas de verano. Textos para la canícula: Jorge Luis Borges/ Henri Michaux/ José
Lezama Lima/ Yves Bonnefoy/ Oscar Masotta/ E. M. Cioran/ Juan Carlos Paz/
Georg Trakl/ Ezequiel Martínez Estrada y otros.

GANANDO LA BATALLA DEL AGUA



Había que enfrentar la inundación más grande del mundo. Tres millones y medio de hectáreas bajo el agua. Había que lograr que a través de 240 kilómetros sin desnivel, el agua del Oeste de la Provincia de Buenos Aires corriera hacia el mar.

Y se logró.

A través de una obra que demuestra la capacidad humana y tecnológica de los Argentinos. Ya que en sólo diez meses se concretaron 223 obras fundamentales, 84 hidráulicas y 139 viales; moviendo 4.000.000 de metros cúbicos de tierra.

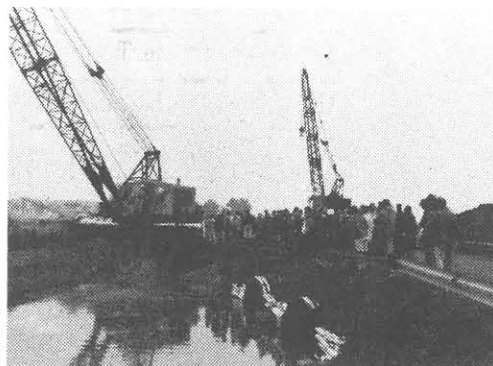
Se ejecutaron estas obras:

- CANAL "REPÚBLICA DE ITALIA" (Estas obras fueron financiadas por el Gobierno italiano a través de una gestión del Gobierno Nacional).
- Canal del Este (Bragado/Río Salado): se movieron 1.200.000 metros cúbicos de tierra.
- Puente Progresiva 1.800 (Bragado).
- Dique de control con 10 compuertas que demandó un volumen de

- 900 m³. de hormigón armado (Bragado).
- Canal Bragado/9 de Julio.
- 30 Puentes sobre el Canal Bragado/9 de Julio (5 se encuentran en ejecución).
- Puente (en ejecución) y alcantarilla sobre la Ruta Provincial 65 (9 de Julio).
- Canal 9 de Julio/Bajo Garabano.
- Puente Vecinal 9 de Julio/Bajo Garabano (en ejecución).

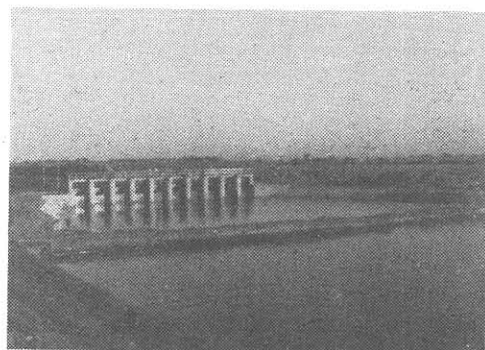
También se construyó con financiación provincial:

- Puente de la Media Cuadra (Bragado).
- Derivación Canal French (9 de Julio).
- Canales de Interconexión entre Cortes de Loma Nº 1 y Bajo Garabano y la Amalia/Mouremble (9 de Julio).
- Obras de Regulación (en ejecución) y Canales By- Pass: Nº 1 Ruano/La Amalia Nº 2 Ares/La Yesca - (9 de Julio)- Nº 3 Jabalí/Áreas (Carlos Casares) - Nº 4 Capazuca/Rouco (Carlos Casares) - Nº 5 Santo Tomás/La Hermosilla (Carlos Casares).



- Cierre de Comunicación Jabalí/Bajo Coliqueo (General Viamonte).
- CANALIZACIÓN ENTRE OBRAS DE CONTROL Nº 5 COMPLEJO EL HINOJO/LAS TUNAS

- Obras de Interconexión de Lagunas (Carlos Casares/Pehuajó): Nº 5 A - Nº 5 B - Bajo San Juan/Santo Tomás (en ejecución) - Bajo San Juan/Bajo Chiclana (en ejecución).
- Obras de Canalización entre Las Mellizas, Madero, Gneco, Inocencia Sosa, El Recadito, El Recado, Camiletti, Baronia y Complejo Lagunar Hinojo/Las Tunas (Pehuajó/Trenque Lauquen).
- Puentes Vecinales Hinojo/Las Tunas (Pehuajó/Trenque Lauquen).
- 27 estaciones de bombeo en siete localidades.
- Obras de Defensa en Alberti, Mechita, Pehuajó y Berutti.
- 139 obras viales que comprenden movimientos de suelos, bacheos, y repavimentaciones, lechada asfáltica, construcción de puentes y alcantarillas, muros de contención, reconstrucción de terraplenes y caminos de tierra en 25 localidades.



- Se habilitaron 1.600 kilómetros de caminos intransitables, moviendo 500.000 metros cúbicos de suelo.
- Se invertirán 560 millones de australes en la construcción y rehabilitación de caminos. Más de 200 obras viales que beneficiarán a 47 localidades afectadas por la emergencia hídrica.

Y el Agua Llegó al Mar.

Con la activa participación del Pueblo y el Gobierno de la Provincia de Buenos Aires estamos ganando una dura batalla. Por eso, el Gobernador Antonio Cafiero definió con estas palabras lo realizado en estos diez meses de gestión: "ESTOY CONVENCIDO DE QUE LA FUERZA DE LOS PUEBLOS ES UNA FUERZA INCONTENIBLE".



GOBIERNO DEL PUEBLO
DE LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES
MINISTERIO DE OBRAS Y SERVICIOS PUBLICOS

BABEL

REVISTA DE LIBROS

Babel, revista de libros. Año I, Nº 8

Dirección: Martín Caparrós y Jorge Dorio.

Jefe de redacción: Guillermo Saavedra.

Secretario de redacción: Salvador Pazos.

Jefe de arte: Eduardo Rey.

Colaborador de arte: Hugo Flores.

Coordinación y corrección: Ada Solari.

Colaboran en este número: Luis Chitarroni (Siluetas), Horacio González (Actualidad), Pablo Avelluto (Imagen y sonido), María Moreno (La mujer publica), C. E. Feiling (Poesía y teatro), Alicia Paz (Psi), Alejandro Abramovich, Adriana Amante, Mágara Averbach, Jorge Bandín, Américo Cristóbal, Sergio Chejfec, Claudia Decándido, Octavio Di Leo, Darío Fernández, Alvaro Fernández Bravo, Luisa Franco, Pablo Fuentes, Miriam Grignoli, Daniel Link, Edgardo Loguerio, Norberto Gabriel López, Marcos Mayer, Federico Monjeau, David Oubiña, Claudia Pérez Leirós, Guillermo Piro, Eduardo Rinesi, Julián Ríos, Mirta Rosenberg, Dardo Scavino, Carlos Silveyra, Alberto Ure, Trinidad Vergara y Esteban Vernik.

Diseño de tapa: Eduardo Rey.

Foto de tapa: Harold Lloyd en "Never Weaken"

Composición: Letter Laser, Perú 457, 4º F.

Películas: Artes Gráficas Papiros S.A.I.C., Lavardén 183.

Impresión: Impresora Americana, Lavardén 155.

Distribuidor en Capital: Juan C. Gómez, Víctor Martínez 1606.

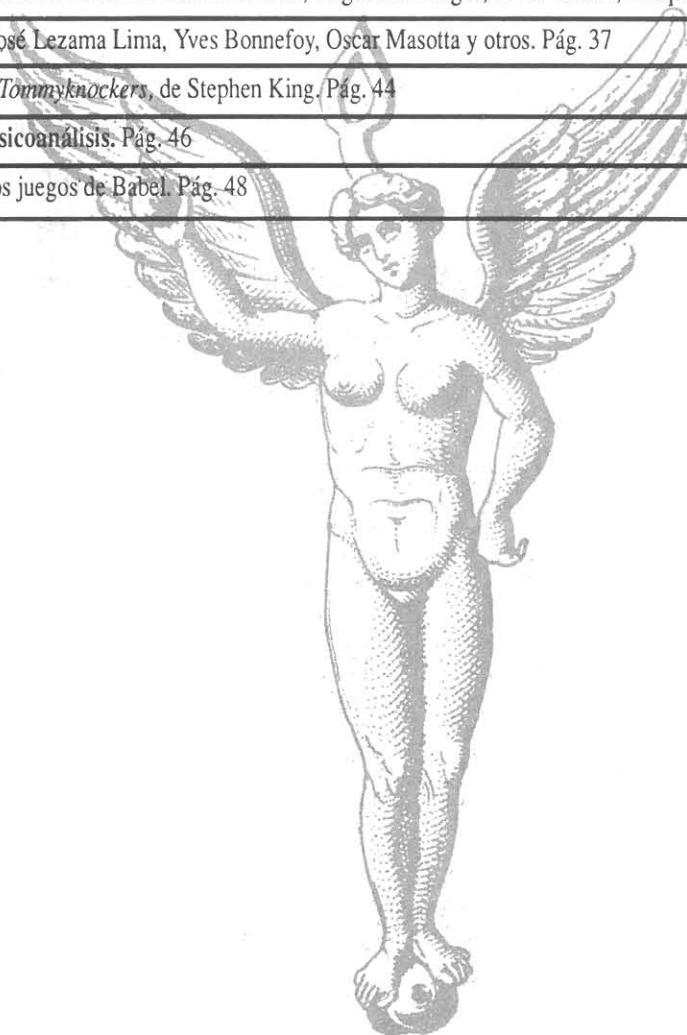
Distribuidor en interior: DISA, Pte. Luis Sáenz Peña 1836.

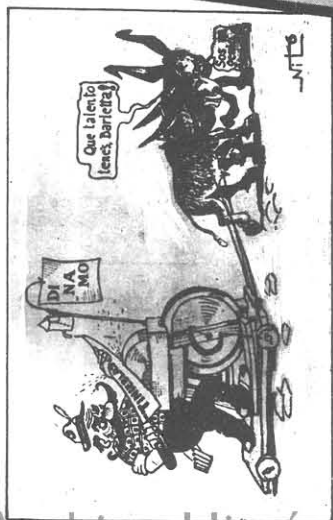
Babel es una publicación de Puntosur S.R.L., Julio A. Roca 751, 4º C, tel. 331-6481/7344/6619, (1067) Buenos Aires, Argentina. Registro de la Propiedad Intelectual: en trámite. Prohibida su reproducción parcial o total. Derechos reservados. Los artículos firmados sólo reflejan la opinión de sus autores y no necesariamente la de la revista.

El libro del mes. <i>Historia social de la literatura argentina</i> , de Graciela Montaldo y colaboradores. Pág. 4
Tráfico/ Lo que no debe decirse. Pág. 6
Sucesos argentinos/ Ranking del mes. Pág. 7
Narrativas. Pág. 8
Siluetas. Georg Büchner/ Bruce Chatwin. Pág. 11
Actualidad. Pág. 12
Bárbaros. Vampiros: la letra con sangre entra. Pág. 14
Humanidades. Pág. 17
Caprichos. Vida y miserias del coracero Destouches. Pág. 19
Entrevista. John Barth. Pág. 20
Dossier. <i>Larva</i> , el carnaval de Ríos. Pág. 22
Historias de vidas. Pág. 30
Imagen y sonido. Pág. 31
La mesa de luz. Alberto Ure/ El buscón. Pág. 32
La mujer publica. Pág. 33
La esfinge. Entrevista a David Viñas. Pág. 34
Poesía y teatro. Pág. 36
Lecturas de verano. Textos de Henri Michaux, Jorge Luis Borges, E. M. Cioran, Ezequiel Martínez Estrada, Georg Trakl, José Lezama Lima, Yves Bonnefoy, Oscar Masotta y otros. Pág. 37
Anticipo. <i>Los Tommyknockers</i> , de Stephen King. Pág. 44
Psicología y psicoanálisis. Pág. 46
El potrero. Los juegos de Babel. Pág. 48

SUMARIO

Vinieron los sarracenos y nos molieron a palos. Que Dios ayude a los malos cuando son más que los buenos (Romancero español).





Tomo VII: Yrigoyen entre Borges y Arlt

Historia social de la literatura argentina

Seleccionar un fragmento de un libro integrado por varios artículos resulta una tarea poco feliz pero que en este caso resulta imprescindible. Opté por dos trabajos: el primero, sobre la debatida polémica Boedo-Florida, de Claudia Gilman. El segundo, una relectura de Roberto Arlt, de Aníbal Jarkowski, a través de su "novela mala", *El amor brujo*. Creo que ambos representan de algún modo la preocupación que animó al conjunto de los trabajos: revisar sobreentendidos y hurgar en cuestiones de la literatura del período ignoradas o despreciadas.

Va mi agradecimiento para la codirectora de la colección, Eva Tabakian, y para todos los compañeros con quienes hicimos este volumen.

G.M.

Dos vanguardias que no hacen una

Así como el culto romántico de la biografía convierte en objeto estético la vida del artista, esta generación da estatuto artístico a la relación entre los pares, sus disputas, los diferentes avatares por los que este vínculo transita. No es casual que este período sea profuso en escritura de memorias y autobiografías. Deleitados por el descubrimiento de su singularidad social, los escritores hacen partícipe al testigo lector de sus aventuras por la institución literaria, fuera de los textos, en el discurso fuertemente institucional de las revistas, que se autoperceben como órganos de una enunciación por un lado facciosa, por otro colectiva, cada una de las cuales funciona como una sola voz que postula un nosotros. En estas formaciones, cada grupo disputa con el otro la legitimidad de toda lectura, si no de la historia, al menos de la institución literaria.

Este propósito incluye, tanto en el rectorismo de los boedistas como en la actitud despreciativa de los martinfierristas, la reivindicación del ejercicio de un mandarín intelectual, fundado en la aristocracia de la inteligencia a la que acompaña el ejercicio de la escritura como profesión.

La ironía, el humor amistosamente mal intencionado, la burla y la injuria son el registro predominante del grupo de *Martín Fierro*, aunque también los de Boedo tengan asuntos por dirimir en otros frentes.

De todos modos, es *Martín Fierro* el espacio elegido por toda polémica, tanto las sordas como las declaradas, las abortadas como las humorísticas. Las más notables del período encontrarán lugar en sus páginas, y si bien no llegan a mayores (o no se trate de polémicas en sentido estricto) en algunos casos se arremete contra los miembros de la misma cofradía, atacándose recíproca y amablemente (aunque con más de una consecuencia desgraciada) y dándose cornadas entre bues. El Parnaso Satírico y el cementerio son las temibles secciones del periódico destinadas a epigramar contra el prójimo, que no perdonan ni a los propios martinfierristas. Allí sucumben los prestigios de amigos y adversarios.

Por los pagos de Boedo, también hay contrincantes, aunque no la misma retórica burlona para combatirlos. Entre los principales enemigos de los boedistas, se encuentran los editores veniales y los autores de folletín, "bastardeadores y mercachifles de la literatura". Por otra parte, se combate con igual ahínco a la lujosa y frívola entonación del modernismo que inaugura la alabanza de las amadas de cuello de alabastro. La discusión con los floridistas es una cuestión aparte. El espíritu de Boedo tiende a rechazar el tono jocosamente polémico que entusiasma a *Martín Fierro*, tal vez porque en Boedo se prefiera la "transparencia" del lenguaje de proclama, que imaginariamente parece situarlos en el terreno de la idea, el contenido, el mensaje. El arte tiene un fin, dicen ellos, y será revolucionario o no será nada.

Las posiciones estéticas e ideológicas varían según el enemigo coyuntural. Quien era blanco principal de las críticas puede



convertirse en aliado en esta estructura institucional ambigua y complicada. Se trata de un ambiente "promiscuo", donde los roles se intercambian con facilidad. Se puede combatir, por ejemplo, defendiendo a Lugones si el oponente es Boedo o se puede combatir contra Lugones. Un amigo bien puede convertirse en el principal detractor, y el detractor, ceder espacio a la palabra adversaria, publicar sus poemas o asistir a un homenaje. Son las circunstancias y el espíritu batallador más que los principios los que definen en cada caso contra quién se lucha.

Si *Martín Fierro* discute contra el jurado del Premio Municipal y sus abstrusas decisiones de consagrar al consagrado, Castelnuovo, el enemigo estético, el naturalista *démoté*, el vapuleado director de *Extrema Izquierda*, será el amigo a quien se felicita de corazón por un tercer premio en narrativa.

Cuando se trata de disputar espacios a los viejos, basta la juventud para definir al aliado.

El *odi et amo* que mantienen con Lugones los martinfierristas es otro indicio de esta posición mutante que ocupan los contendientes en este espacio cultural. Y cuando, finalmente, se trata de defender el orgullo nacional contra el imperialismo hispanista de los escritores españoles que quieren coronarse con los laureles conquistados por la cultura argentina, todos, *Nosotros*, *Martín Fierro* y Boedo, estrecharán filas defendiendo el patrimonio nacional por sobre la afrenta de quienes osan proclamar a Madrid el meridiano intelectual de Hispanoamérica.

Muy a tono con el mandato hermandiano, jóvenes, viejos, vanguardistas, veristas, puristas, eclécticos y ultraistas se ofenden al unísono contra el enemigo exterior, no sea cuestión de que al pelearse entre ellos los devoren los de ajena.

Prima, ante todo, un fuerte *esprit de corps*. Porque si hay un otro del cual diferenciarse, ése es el público.

Claudia Gilman

El amor burgués: yendo de la calle al living

1. En sus historias de amor, las ficciones van diseñando *ideales de felicidad* que entran en relaciones variadas con aquellos de la misma naturaleza pero que estructuran los anhelos, las conductas, las expectativas de los sujetos en lo real. Se producen entonces asonancias, disonancias o consonancias, cuando el ideal de felicidad de una ficción se construye por el desdén, el diálogo o la subordinación —respectivamente— al ideal que pertenece al orden de lo real. El amor brujo, así, puede leerse como una operación doble.

A través de una serie de codificaciones provoca la consonancia con el ideal de felicidad generalizado en la pequeña burguesía de Buenos Aires, pero no con la finalidad de confirmarlo sino con la de destruirlo. A veces —las menos— haciendo que las imágenes de ese ideal lo hagan caer por su propio peso insostenible, otras por medio de una lección infatigable y fatigosa que explicita las grietas, las miserias de un modelo que ya no tiene sentido en la nueva velocidad del tiempo.

El vaivén entre la construcción y la destrucción, define a la novela como un mecanismo de diseminar estratégicas señales falsas. La situación cristalizada del hombre casado, e infeliz junto a su esposa, que se enamora fatalmente de una joven soltera con la que no puede ser feliz a causa de los obstáculos que la sociedad le opone a la pasión, si por un lado remite a un conjunto de experiencias cotidianas que el lector reconoce, por otro también convoca a los conflictos que el lector puede identificar como constitutivos de lo que se llama la *novela sentimental*, que por aquellos años había alcanzado una espectacular circulación en Buenos Aires, al promover identificaciones urgentes en los lectores, con un código interno con escaso margen de variabilidad que permitía un reconocimiento consolatorio y un consumo veloz, con poca exigencia de destrezas para la lectura.

El amor brujo compone ese marco reconocible —y por lo tanto sosegante— desde el mismo sistema de títulos y subtítulos, en los tópicos (el flechazo, las cartas de amor, los encuentros, las esperas y las despedidas, etc.), en los personajes (la pareja de enamorados, los confidentes, la esposa con la que no se puede ser feliz, los familiares cómplices o adversarios, etc.), en la historia amorosa paralela que duplica, y a la vez singulariza, la historia central, etc. Sobre esta matriz, entonces, se asocia un ideal de felicidad que actuaba satisfaciendo los reclamos más superficiales que los lectores iban construyendo para sí con sometimiento a las variantes que el sistema social permite adoptar como si fueran las únicas.

El gesto de la novela se define cuando, sobre el orden reconocible, definido por los valores estáticos acordados de antemano, se producen valoraciones contrarias a las esperadas. Cuando en un espacio y un tiempo de puras satisfacciones, asoman las sombras de la insatisfacción.

2. La primera imagen que la novela ofrece de su historia de amor funciona con la lógica de un *oxímoron social*: estar casado y tener una novia ("¿Cómo voy a concederle permiso a mi hija para que tenga relaciones con un hombre casado?").

Esta figura escandalosa ubica a la novela en una situación interesante para las expectativas del lector, porque, en la lógica sentimental, el contrasentido no es un imposible. Sin embargo, en *El amor brujo* no es la invulnerabilidad de la pasión la que consigue lo prohibido, sino que las mismas grietas de la moral social se lo permiten con excesiva facilidad. Las expectativas del lector —y no sólo las de aquel que opera exclusivamente con la referencia de la novela sentimental— se van modificando. Si la suegra reacciona escandalizada ante la proposición —"¡Pero esto es horrible, simplemente horrible!"—, casi de inmediato se mostrará menos inflexible de lo esperado, descubriendo la relatividad de sus valores y la contradicción entre su moral pública y su moral íntima.

Para lo que el lector tiene derecho a imaginar, aquel contrasentido original ya no podrá permanecer como el obstáculo insalvable, fatal, de la historia de amor: "Antes de tres meses dormimos en esta casa".

Desanimado por la frustración de lo que ya creía palpar, el lector deberá seguir buscando para conocer qué es lo que hace que el *drama* de Balder sea, en verdad, un drama. O hasta podría ya cerrar el libro y buscar otra cosa. Pero al final de la primera parte ya tiene alguna señal de interés. El beso del hombre casado se *evapora* sobre los labios de su novia como sobre una plancha candente.

3. La novela comparte un saber generalizado. En los límites de la previsibilidad y los acuerdos del amor burgués, hay espacio para algunas formas del amor y para ninguna de las de la pasión. Sin embargo, *El amor brujo* no reproduce el permanente conflicto de una pasión invulnerable, heroica, sino su progresiva traducción falsa a las convenciones de un amor posible, en un proceso que sólo es percibido, aceptado y estimulado por Balder. "Si deseaba ser feliz con Irene, debía comenzar por admitir sin discusión alguna el ritual de la moral burguesa... Alguna vez, merced a tantos esfuerzos realizados, quedaré deformado... Entonces podré disfrutar de la felicidad... Al final me convertiré en un cero como ellos y entonces seré dichoso".

El oxímoron social se convierte gradualmente en una experiencia de laboratorio que promueve inferencias contrarias a las certezas del lector, que creía reencontrarse en el marco calmo de un ideal de felicidad compartido entre él y la ficción.

Aníbal Jarkowski

Tomado de: *Historia social de la literatura argentina*. Tomo VII: "Yrigoyen entre Borges y Arlt". *Graciela Montaldo y colaboradores*. Dirección general: David Viñas y Eva Tabakian. Contrapunto. Buenos Aires, 1989, 486 págs.

La literatura, otro modo de la historia

A veces una primera persona no lo es del todo, se escribe yo y resulta fácil leer un él o ella, según el caso. Quisiera, dada mi complicidad con el proyecto que abre Yrigoyen entre Borges y Arlt, sostener con firmeza esa primera persona. Porque una *Historia social de la literatura argentina* en catorce volúmenes a quince artículos por tomo convoca adjetivos que tienen que ver con el exceso: elefantiásico, enorme, desmedido. Y como a Pedro, al principio me faltó la fe.

Mi primer desánimo se juntó con ciertos dichos que, dado el prestigio de sus enunciadores, elevó hasta el hartazgo el pequeño mundillo de la crítica: se trataba por un lado de "una obra destinada a ser escrita por ustedes, los jóvenes", aunque es "una historia de la literatura periodizada por presidentes". Dos afirmaciones que, en su malevolencia, terminan por ser casi ciertas.

La llamada crítica joven parece sostener su existencia en las convocatorias poco imaginativas de las mesas redondas y de algunas escasas encuestas, si bien los recambios generacionales resultan una fatalidad biológica, que no siempre va acompañada por cambios ciertos de rumbo.

Tengo para mí, sin embargo, que este tomo compilado y dirigido por Graciela Montaldo condensa algo de lo que se venía gestando en otras zonas un tanto ignoradas: la de los ensayos, las reseñas, los trabajos de investigación. Resulta, en la lectura, un manifiesto no explícito de cómo entiende su trabajo una nueva camada de críticos que tuvo a su favor la rara felicidad de no haber aspirado los soberbios efluvios del sahemerismo estructuralista, lo que ha dado como consecuencia haber tenido que prescindir de fórmulas explicativas, de análisis ordenadores, de ecúmenes binarismos. Así, el estupor en el momento de pasar de la lectura a la escritura, la sensación de un piso resbaladizo recorrido en zancos poco afirmados. Y este volumen logra condensar la vía que ha permitido encontrar una nueva manera de andar: un desprejuicio ante la teoría que no se traduce ni en ignorarla ni en desdeñar su uso y la recuperación de la dimensión del estilo, la convicción de que la lengua, sus figuras, la retórica que no esquiva la metáfora ni la construcción sirven a ese perverso y deseable fin de la escritura: la seducción. Ese estilo, o mejor dicho la búsqueda del estilo (que —por eso lo de contradictorio— obvian algunos de los artículos del tomo sin menoscabar su nivel de información, como los de Muschietti, Monteleone o Mangone), resulta de un merodeo cercano al vértigo, el de circular por una zona fronteriza, donde la crítica es y no es la literatura, donde se camina al mismo tiempo por adentro y afuera de los textos.

A partir de estas flexiones, la lectura de Yrigoyen entre Borges y Arlt (domicilio situado entre calles improbables) semeja el recorrido de una novela, por momentos vanguardista, por otros naturalista, sin que falte algún toque de *dirty realism*. Un recorrido además que hace flaquear el eje de la lectura porque el título pergeñado entre Montaldo, Tabakian y Viñas hace imaginar al presidente radical rodeado por dos prestigiosos edecanes que, además, se dedican a la ficción, o, en el escenario de una calle de arrabal en camino a Temperley, el asalto al Peludo por dos facinerosos que responden a los alias de

Borges y Arlt o bien, a Yrigoyen leyendo, al borde del golpe del '30, el diario truco que le escribían dos ladinos redactores que venían de *Crítica* y de *El Mundo*.

Claro, se sabe, la cronología es tautológica; insiste en sus propios límites y para referendar la acusación el tomo va de Yrigoyen, Alvear mediante. La literatura, tampoco se ignora, abomina —por errática, por dispersa— de los trazados perpendiculares que imaginan los intendentes. Pero, más allá de los múltiples problemas que conlleva una clasificación cronológica (y seguramente porque estos límites han sido pensados sin ánimo de resolverlos, pero sí de volverlos productivos) y que felizmente no ha sido respetada por completo en la severidad de sus topes, el tomo logra alzarse sobre su dificultad, abriéndose a sus propios límites.

Montaldo ha decidido armar el tomo sobre una premisa negativa: no hacer un texto autosuficiente, ni pensarse en solitario. Así, logra desdeñar lugares comunes y ya transitados como la coincidencia en el año 1926 de la publicación de *El juguete rabioso* y de *Don Segundo Sombra* como apertura y cierre de los ciclos de la novela urbana y rural, respectivamente, y consigue obviar, reconociendo la abundancia y calidad de la bibliografía sobre el tema, el análisis puntual de las tres primeras novelas de Arlt que quedan inmersas en el continuo que trazan Jarkowski y Pauls al trabajar con textos a veces desatendidos como *El amor brujo* y las *Aguafruentes porteñas*. Además, la cronología, permite en su obviedad desmontar ese esquema rígido de presente-pasado, vigencias, persistencias, lugares temporales desde donde leer. Esto da lugar a la urgente pregunta con que Alan Pauls cierra su artículo, a las referencias actuales con que Jarkowski hace tan feliz la lectura de su trabajo, las humoradas de Gilman ensañándose con las polémicas como si estuviese allí, o el profundo cuestionamiento a las formas del nacionalismo que Nora Domínguez despliega en su análisis de la novela criollista.

Este tomo, y en general esta colección, resultan de una apuesta hecha sobre una mesa que no es, precisamente, de dinero. Crisis editorial, fin de las ideologías, replanteo de la noción de sujeto, abandono de los esquemas totalizadores, en definitiva un trabajo a encarar hacia fines de estos '80 enmarcados en el signo de la transición.

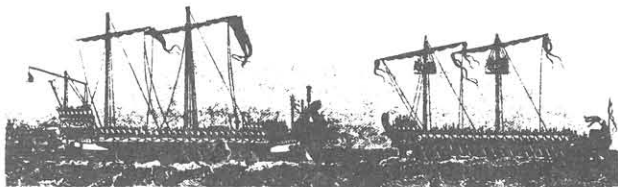
Y allí convergen y divergen dos grandes líneas que arman el tomo, o más modestamente dos estilos que surgen del rechazo, por un lado de este pequeño diagnóstico de las líneas anteriores y de la aceptación, por otro, de su existencia pero no de su inevitabilidad. Viñas, que apela a las series, a las continuidades, a que se transcurra de la historia que, sin percibir su punto de llegada, traza líneas de forma exasperada y productiva, conexiones, encontronazos, en definitiva el movimiento perpetuo de la dialéctica. Montaldo haciendo honor al apodo con que se le conoce ("Pancha"), además de algún otro cuya evidencia me hará callar) con cierta alegre paciencia desmonta lugares comunes, hace fluir la historia de la literatura en una escritura sin borbollones, en especial el excelente artículo que dedica a Boedo.

Debo decir a mi favor que esta crítica no me salió del todo objetiva; es que el proyecto no lo es. Releer la literatura argentina, sin ingenuidades ni falsos academicismos y sin ignorar sus antecedentes (Rojas y Capítulo, especialmente). Un tomo que no es para consultar, sino para leer por algo que confirma —de la mejor manera, la paradójica— que la literatura argentina no terminó con Yrigoyen.

Marcos Mayer

Tráfico

Una tribuna para los mercaderes



Corre el mes de abril de cualquier año. El lector abre el suplemento "cultural" de su diario y lee: "Terminó (o comenzó) la XXXa. Feria del Libro: los editores hablan de la crisis", y no le hace falta leer más, porque ya leyó esta nota más de una vez. Sabe que allí estarán de nuevo los lamentos por la recesión, la inflación, el costo del papel y los aranceles a la importación del papel. A veces las quejas irán un poco más allá, como "la crisis del libro es mundial, la TV y los videos van a acabar con la industria editorial".

Pobres editores, víctimas eternas de factores ajenos a su control. Por supuesto, hay quejas justas, nadie puede negar que la industria editorial sufre con el desastre económico y los controles estatales irracionales; otras, como el caso de la TV y los videos, son de dudosa comprobación. Pero con justicia o sin ella, estas quejas ocultan una causa más profunda del retroceso de la industria del libro, y que tiene

que ver con una actitud editorial equivocada, que a su vez nace de un problema de identidad.

¿Cuál es el rol del editor? ¿Es un adalid de la cultura, el gran defensor y difusor social de las letras, o es un monstruo comerciante y vil que se enriquece a costa del talento de otros? Por desgracia, en nuestro idioma no existe la distinción clara entre editor-empresario —en inglés, *publisher*— y editor-director literario —en inglés, *editor*—. Y no existe tal distinción porque ambas funciones se han confundido por años. Los editores quieren que se los identifique con el rol literario, deben ser señores respetables y geniales que descubren autores y transmiten cultura. Y ojalá nadie descubra su papel de vil empresario: hay que disimular, el buen negocio es una feliz y fortuita consecuencia de una buena idea —el ojo del editor— y si alguno publica best-sellers, lo hace pidiendo perdón a la literatura y los *literatti* —"no

me gusta hacer esto, pero no tengo más remedio". Y es esta actitud, pobre y provinciana, una de las mayores barreras a la expansión de la industria editorial.

Otros países dejaron atrás hace tiempo todos estos complejos. Y así les va: en Estados Unidos, la industria editorial está pasando por el mejor momento de su historia; la irrupción de los videos sirvió para un reacomodamiento general —fusión de empresas, integración de la industria editorial a otros negocios de la comunicación— y goza, además, de su tradicional prestigio como negocio culto. En Europa, sucede lo mismo y el ejemplo más cercano y reciente es España. Hace quince años, todavía confundían los españoles al editor con el genio literario. Ese personaje —indispensable, por cierto— hoy es un comité asesor del empresario, quien finalmente elige, en función de la rentabilidad económica, el original mejor escrito. Carlos Barral, quizás el mejor ejemplo del editor "literario" de la España de los '60, admite en el tercer tomo de sus memorias, publicado recientemente por Tusquets, que *él no pudo adaptarse a esta nueva generación de editores mercantiles*.

Y son estos "editores mercantiles" los culpables, entre otros muchos crímenes, de que aquí los autores jóvenes no vean publicadas sus obras. Los editores son enemigos de la cultura, que estrujan talentos y que rechazan desdeñosamente manuscritos maravillosos sólo porque nadie conoce a su autor. Estas acusaciones que reciben los editores por parte de la élite intelectual contribuyen a ahondar su complejo, y a establecer una batalla falsa e irreconciliable: literatura vs. negocio. Peligrosísima trampa, que puede llevar a catalogar a priori un best-seller (expresión que sólo quiere decir

"de mucha venta") como mala literatura, o que algún autor se sienta orgulloso de no vender mucho —a tal punto puede llegar la contradicción— y a un librero a presionar en contra de la venta de libros en supermercados.

El error que hay detrás de este mundo falso de héroes y villanos es la confusión del rol del editor. Ser un "editor mercantil" no es más que ser un empresario y es —afortunadamente, no por desgracia— la única alternativa. El problema es otro: los editores no son suficientemente empresarios, no son suficientemente *innovadores*. El economista Schumpeter ya lo explicó muy claro: "el desarrollo económico se entiende por el surgimiento de la figura del empresario, que se define como el innovador".

Pues bien, se trata entonces de ejercer el rol y de no pedir disculpas por hacerlo, ya que es una condición importantísima para la expansión de la industria editorial —que es lo que más le conviene a la cultura, si no quiere vivir de pobres subsidios— con o sin recesión, inflación y controles estatales.

En este camino, la innovación debe darse no sólo a través de la creación de nuevas líneas editoriales, sino con nuevas formas de presentar los libros, de venderlos, de publicarlos, competir, explotar mercados exteriores, asociarse a empresas complementarias y de acercarse a un público ávido de todo tipo de libros, que sigue siendo, a pesar de la crisis económica, el mejor y más exigente mercado lector de la lengua española, y que por eso se merece los mejores originales.

Trinidad Vergara

T.V. es editora (Javier Vergara).

Lo que no debe decirse

Una columna de José D. Forgione

TENER BANCA

1. El diputado X "tiene mucha banca" en el gobierno.

2. Véalo a Fulano... "tiene mucha banca" en la gubernación.

La expresión "tener poca o mucha banca" ha salido de la jerga política y ha entrado victoriosamente y sin resistencias en el lenguaje de estudiantes, universitarios y profesionales.

Nos pareció muy vulgar el nombre *banco* para referirnos al asiento que en las escuelas y colegios está reservado a cada alumno, y cambiamos el género de aquella palabra. Nadie dice ya: "Mi hijo no pudo conseguir banco o asiento en la escuela normal" o "ella no pudo inscribirse por falta de bancos o asientos"... Como las voces *banco* o *asiento* resultaban comunes y sabidas, hemos impuesto en América el uso de la dicción femenina *banca*. "Mi hijo no consiguió banca"... "No pudo inscribirse por falta de bancas"...

Una diputación o una senaduría son, para nosotros, bancas legislativas y *banca* es la influencia que una persona tiene con los gobernantes.

Un diputado "con mucha banca" es en castellano, un legislador influyente.

BANCA es el asiento de madera, sin respaldo y a modo de mesilla baja. El cajón hecho de tablas, donde se colocan los lavaderos o lavanderas para preservarse de la humedad de las aguas en que lavan las ropas. Embarcación más bien pequeña

usada en Filipinas. Mesa de cuatro pies puesta en la plaza u otros parajes públicos, y donde se tienen las frutas y otras cosas que se venden. Conjunto de bancos y banqueros.

En América equivale a banco o asiento de madera y con respaldo o sin él.

CACHE

1. Se presentó ella con un vestido muy cache.

2. Estaba hecho un cache.

El vocablo *cache* figura en algunos vocabularios de argentinismos. Es a todas luces incorrecto e innecesario. Las personas que usan esta voz le atribuyen las significaciones siguientes: cosa extravagante, grotesca, de mal gusto, prenda de vestir muy cargada de adornos, etc.

Vestido cache es, pues, el vestido extravagante. Estar hecho un *cache* equivale a estar ridículamente vestido o ataviado.

POLLERA

La Academia ha incorporado al Diccionario el argentinismo *pollera*, con esta significación: falda externa del vestido femenino. "Aquí nos vamos a permitir una pequeña digresión —dice Diego Díaz Salazar—, enderezada a probar: 1º, la falta de lógica con que en todos los países se ha ido formando buena parte del lenguaje; 2º, la ligereza con que proceden los españoles

que se escandalizan mucho y protestan con exceso, de tener que usar en la Argentina, palabras que por no ser suyas, tienen por disparatadas. Yo he oído a personas recién llegadas de España, burlarse de que allí llamemos a las *faldas*, *polleras*, y estas mismas personas, sin extrañeza y sin advertir el contrasentido, empleaban como suya la palabra compuesta *cierrapolleras*, nombre con que en España, como aquí, se conocen ciertos broches que sirven para cerrar las faldas."

PASÁ VOS

En el colegio secundario de una lejana ciudad, cuyo nombre no recordamos, dictaba su clase de castellano un profesor con muchas cátedras y pocas luces. Era un hombre tan desaliñado en el vestir como en el hablar. Para él, el alumno era un número en su libreta personal de calificaciones; un número y un nombre. Nadie se escapaba en el mes, de su llamado autoritario:

—Pasá, Fulano, a dar la lección de Gramática. ¿Qué teníamos para hoy?

—Concordancia, señor.

—Empezá nomás. (Abría un diario y se enfrascaba en su lectura).

El alumno terminaba su exposición gramatical, ajustada al texto recomendado por el profesor, y aguardaba el fallo.

—¿Terminó, ché?... (A otro alumno) —Pasá vos... Y reanudaba su lectura, con interés, con nerviosidad, con pasión.

Tres veces por semana, los discípulos del profesor de castellano repetían la ciencia del libro, y tres veces por semana se estrellaban contra las pintorescas excepciones del maestro.

—Conjugá vos el verbo pasar.

—Yo, paso; tú, pasas; él, pasa...

Modo imperativo: pasa tú.

El profesor: —Muy bien ché... (A otro estudiante) —Pasá vos.

Resumen: el discípulo: pasa tú.

el profesor: pasá vos...

Aquel maestro, con muchas cátedras y pocas luces, daba muestras de inquietud y malestar cuando alguno de los alumnos se apartaba del libro:

—Vamos al fondo, vamos al fondo—, exclamaba en tono severo.

Los jóvenes conocían muy bien el sentido de esa exclamación y reanudaban el discurso ajustado al texto, sin cambiar ni una leve coma.

El profesor recobraba entonces su tranquilidad y el discípulo aseguraba una calificación honrosa.



Fomentos en el Fondo

Como es habitual, el Fondo Nacional de las Artes llevará a cabo este año su "régimen de fomento a la producción literaria y estímulo a la industria editorial", convocatoria dirigida a escritores argentinos o extranjeros con cinco o más años de residencia en el país. Estos pueden enviar sus obras —en los rubros de novela, cuento, poesía, ensayo literario y teatro— inscribiéndose, según su condición, como autores editados e inéditos. Los textos deberán estar escritos en la lengua vernácula, en papel oficio y a doble espacio. En el caso de las obras en prosa, la extensión puede oscilar entre las 100 y las 250 páginas; los límites para la poesía son entre 50 y 150 páginas. Cada autor puede participar con un solo texto que debe enviar por triplicado y firmado con seudónimo; en sobre aparte, consignará los datos personales y el número de registro en la Dirección Nacional de Derecho de Autor. Los envíos deben dirigirse a Alsina 673, Capital, de lunes a viernes de 14 a 17 horas, hasta el 15 de abril de 1988.

¡Más margen, malditos!

Así se llama el espectáculo que acaba de inaugurar la temporada 1989 del ciclo "Lengua sucia (poesía para después de todo)" y que se llevará a cabo todos los lunes de marzo a las 21 en el Centro Cultural Ricardo Rojas, Corrientes 2038, con entrada libre y gratuita. Se trata de una producción de la compañía zaragozana "El silbo vulnerado" y consiste en el rescate de la poesía de tres malditos vates españoles: Leopoldo Panero, Ramón Irigoyen y Angel Guinda. Fundado en 1973, "El silbo

vulnerado" se inició como una compañía de recitadores y luego fue incorporando elementos actorales, música y una rara combinación de diversos matices estéticos "dentro de una línea premeditada y seria que alterna la dirección populista, de divulgación, con una tendencia culta" según palabras de sus integrantes. Vaya y vea.

La brigada tallerista

Como es habitual en esta metrópolis de febriles inquietudes culturales, en marzo eclosionan talleres de toda laya que intentan saciar los apetitos más diversos. Aquí van algunos:

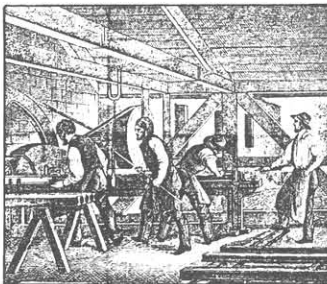
—Oscar Scopa abre grupos de estudio para todos aquellos interesados en el lenguaje, la poética y los desarrollos de escrituras narrativas. Quienes acudan a su llamado podrán entrometerse en los más íntimos entresijos de distintas obras que merecieron un lugarcito en la historia de las letras, o no tanto. Llamar al 943-1470.

—Eva Tabakian, laboriosa y armenia, continúa, sin repetir y sin soplar, sus grupos de lingüística. Aquel que se pierde por las variantes dialectales e incluso aquel otro que orondamente da la espalda a las funciones sociales de la lengua, encontrará en las dinámicas clases de la licenciada Tabakian una respuesta *comme il faut*. Semántica, Pragmática, Análisis del discurso son las especialidades de la casa. Preguntad por ellas al 72-6333.

—Alberto Laiseica, ante la demanda de nefandas bestias pardas insaciables, abre nuevos grupos en su taller artesanal de narrativa. El autor de Los Sorias dará lugar a todas las inquietudes que, en tal sentido, le hagan llegar a través de los teléfonos 771-8430 y 46-1994.

—El Taller de Cultura Plural (ruegan

sus integrantes no confundir con nombres similares) abrirá sus cursos en la segunda quincena de marzo. Estos están dirigidos a un público lector interesado en la teoría literaria y la historia de la literatura pero que, dicen los directores, por diversas razones no hizo estudios específicamente literarios. El objetivo central de los cursos es estimular la formación de una lectura crítica. Paralelamente, existe la intención



de trabajar sobre la integración de la literatura con otras áreas de la cultura como la música, la pintura y el cine. Los cursos que darán comienzo en estos días son: "El cuento como género: de Poe a Cortázar"; "Narrativa latinoamericana contemporánea"; "Literatura y mística"; "El romanticismo en la literatura, la pintura y la música"; "Literatura y cine"; "Taller de escritura y creatividad para niños y adolescentes"

y "Taller literario: poesía, de la lectura a la escritura". Los interesados pueden llamar al 83-0513 o dirigirse personalmente o por carta a Santa Fe 2843, 9º "H".

Narrativa a dos orillas

La Universidad Internacional Menéndez Pelayo y la Sociedad Estatal del Quinto Centenario, ambas españolas, organizaron un seminario sobre narrativa argentina y española a desarrollarse en Buenos Aires entre el 10 y el 14 de abril próximo. Cada jornada, salvo el día inaugural, dos escritores, uno de aquí y otro de allá, expondrán y dialogarán entre ellos y con el público, según el siguiente orden: lunes 10: inauguración, con la presencia de Manuel Vázquez Montalbán; martes 11: Eduardo Mendoza y Juan Carlos Martini; miércoles 12: Manuel Vicent y José Pablo Feinmann; jueves 13: Antonio Muñoz Molina y Martín Caparrós; viernes 14: Juan Benet y Tomás Eloy Martínez. Los encuentros serán siempre a partir de las 15, en la Sala Cunill Cabanellas del Teatro Municipal General San Martín y, si bien el acceso será gratuito, los interesados deben inscribirse previamente en el Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI), Florida 943, teléfono 312-3214. El seminario tendrá concomitancias jolgoriosas como una fiesta en Palladium las noches del miércoles 12 y el jueves 13, y constituye el comienzo de las actividades de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo en estas tierras.

DE PROXIMA APARICION

Fernando "Pino" Solanas, *La mirada*

Torcuato S. Di Tella, *Diccionario de ciencias políticas y sociales*

Berman, Anderson, Habermas y otros, *El debate modernidad/posmodernidad*

José Carlos Chiaramonte, *La Ilustración en el Río de la Plata. Cultura eclesiástica y cultura laica durante el virreinato*

Carlos Dámaso Martínez, *Hasta que todo arda*

Carlos Roberto Morán, *Noticias de Sergio Oberti*

Roberto Cossa y otros, *Teatro abierto '82*

Alberto Ure y otros, *Poder, deseo y marginación. Aproximaciones a la obra de Griselda Gambaro.*

LOCAL DE VENTA:

Av. Corrientes 1225. Capital Federal



puntosur
editores

Novedades
del
Fondo

Rosemary Thorp. *América latina en los años treinta.*

El papel de la periferia en la crisis mundial

Stephany Griffith-Jones (comp.). **Deuda externa, renegociación y ajuste en la América latina**

Claude Lefort. **Las formas de la historia**

Michel Mollat. **Pobres, humildes y miserables en la Edad Media**

Arnold Toynbee. **Los griegos: herencias y raíces**

Robert Nozick. **Anarquía, Estado y utopía**

Georg Peter Murdock. **Cultura y sociedad**

Roman Jakobson. **El marco del lenguaje**

Jose Guilherme Merquior. **Foucault o el nihilismo de la cátedra**

Jean-Paul Aron. **Los modernos**

Elisabeth de Fontenay. **Diderot o el materialismo encantado**

Georges Bordonove. **Los templarios. Historia y tragedia**

Jean-François Revel. **Sobre Proust**

Michel Leiris. **Huellas**

Michel Rocard. **¿Coherencia o ruptura?**

Luis Buñuel. **Iconografía personal**



FONDO DE CULTURA ECONOMICA

Suipacha 617, 1008 Buenos Aires <> Tel.: 322-7262/0825/9063



Mis mejores cuentos policiales. Adolfo Pérez Zelaschi. Lucanor. Buenos Aires, 1988, 202 págs.

Detrás del petulante título *Mis mejores cuentos policiales* se esconde, sin embargo, una antología de diez relatos de un autor cuya modestia es, precisamente, uno de sus atributos sobresalientes.

Cuentos contruidos a la manera de un mecano, encas-trando un dato para hacer aparecer con nitidez el dibujo de un rompecabezas, el relato policial es, para Pérez Zelaschi —espíritu positivista—, el paradigma de la búsqueda de la verdad. De ahí la monotonía de algunos de los relatos, que se parecen más a un expediente policial que a una pieza literaria, ya que lo que se privilegia no es la intriga sino la espectacularización del triunfo de la razón sobre el engaño al que someten las apariencias. Y puesto que lo que interesa en cada caso es la lógica del razonamiento, la estructura de los cuentos es siempre, básicamente, la misma: la historia secreta que el relato narra no se cifra en clave entre las líneas de la historia visible, sino que aparece luego, impudicamente bajo la forma de una explicación, de la mano del didáctico Leoni (especie de Sherlock Holmes catamarqueño) que, como un *deus ex machina*, resuelve el caso en una magistral jugada de ajedrez. Así, ante una objeción de su interlocutor acerca de la evidencia de los hechos, Leoni responderá: "ahí están unos hechos, pero, estos hechos, ¿son los hechos?". Basta una deducción bien orientada, guiada por la razón para hallar la verdad, infiriendo entre la araña de interpretaciones posibles, cuál es la correcta.

Sin embargo, lo mejor de estos relatos se encuentra allí en donde la razón literaria se impone sobre el cientificismo de la razón positiva; en ese plus del texto que se mete por el costado del cuento policial clásico cuando, ya resuelto el caso, el relato borra la jugada de pizarrón de Leoni y ensucia la lógica impecable de la razón. En esa vuelta de tuerca, detective y literato se dan de cara contra el poder. Crímenes de hombres poderosos callados por los jueces y crímenes de hombres abandonados por el poder —criminales circunstanciales—, perdonados por la indulgencia del detective. La justicia ya no es ciega cuando entra en juego el poder. Así, uno y otro, detective y literato, descubren que no siempre la razón tiene razón.

"El mundo tiene un malvado menos", confiesa a Leoni un buen hombre al ser descubierto su asesinato. "Siempre es un crimen menor matar a un hombre que a una esperanza". Las verdades que encuentra Leoni son siempre verdades disonantes. La razón dilucida un enigma pero genera otro: ¿se tiene algo cuando se tiene la verdad?

El fracaso de Leoni testimonia su destino contemporáneo. Los hechos ya no prueban nada, porque la realidad es más compleja que sus propias razones. No es traslúcida. Interpretarla es traducirla en una construcción que conlleva, inevitablemente, una traición. El ajedrez ha quedado reemplazado por el juego del teléfono roto.

David Oubliña



Los círculos abiertos. Rafael Sánchez. Catálogos. Buenos Aires, 1988, 406 págs. Alrededor de A100

La mejor definición de esta primera novela de Rafael Sánchez está, precisamente, en su título. Su peculiar estructura remite a una conjetural figura geométrica formada por una suerte de espiral irregular en la que cada círculo intersecta a otro para configurar a su vez otro círculo que va a abrirse a uno nuevo y así hasta completar una interconexión simultánea de los episodios-círculos que completan el recorrido del texto.

Es más o menos habitual que una novela primeriza se conforme de diversos legajos que van desde la historia Familiar, el inventario de lecturas, las historias de vida hasta todas aquellas zonas de la experiencia que puedan tener cabida en el generoso regazo del género. En este sentido, *Los círculos abiertos* es un ejemplo paradigmático. Efectivamente, Sánchez intenta contar *todo* en estas cuatrocientas páginas, por medio de una modalidad narrativa (para aumentar el riesgo de la apuesta) no lineal, a la manera de la novela que se cuenta a sí misma dado que, en gran medida, *Los círculos abiertos* no cuenta sino de la imposibilidad de dar forma homogénea, de "novelizar" sus materiales.

A través de una prosa trabajada, con algunos picos poéticos de cierta intensidad y un ritmo cadencioso —aunque a veces monótono y repetitivo—, la mayoría de las variadas voces narrativas de esta novela está acotada por un nombre propio (Juan, Antonio) que se convierte en el pivote dramático de la historia que narra. Cada una de estas voces —por medio de sensaciones micropuntuales— cuenta lo suyo que no es sino su propia versión de la historia colectiva, de los hechos que bordan la trama global y unen a los personajes; hechos comunes, de la "vida". Precisamente en cierto uso (o abuso) de este mecanismo está uno de los principales problemas del libro.

De alguna manera, la uniformidad de tono que imprime Sánchez a la novela conspira contra esa intención de dar cuenta de toda la experiencia de una vida. En varios momentos del texto, esa voz dominante y monolítica (aunque cambie de nombre) se mantiene en la misma temperatura ajustada, poética y con delirios didácticos para narrar desde los afectos y sensaciones hasta la interpretación del propio acto de escribir, desde el recuerdo hasta determinadas conjeturas culturales.

En cierta medida, *Los círculos abiertos* es una novela de títulos, títulos de otras novelas más breves: la novela familiar, la de los amigos, la represión, la entrada en la cultura. El mismo efecto producen las múltiples citas y fragmentos de otros autores que salpican la novela. Novelas y textos recortados de manera particular ya que al cerrar el libro se tiene la sensación paradójica (mérito de Sánchez) de no haber llegado a leerlo completo y, al mismo tiempo, de haber leído cinco o seis novelas diferentes.

A pesar de cierto afán bíblico, Sánchez consigue en muchos momentos acercarse al que, es de presumir, parece ser su objetivo de máxima: demostrar el poder re-creativo de la palabra escrita.

Pablo Fuentes



Montaje por corte. Osvaldo Gallone. Puntosur. Buenos Aires, 1988, 192 págs. Alrededor de A180

La primera pregunta que uno se hace al encontrarse con el libro de Gallone (Buenos Aires, 1959) es por qué un periodista y escritor argentino, con dos libros publicados (*Crónica de un poeta solo*, 1978 y *Ejercicios de ciego*, 1979) emprende ahora esta reconstrucción novelada del último día de vida de Pier Paolo Pasolini. La misma pregunta le formula Jorge B. Rivera al autor en la entrevista incluida a continuación del relato. Y Gallone atina a comparar la repercusión social del crimen en Italia ("Pasolini al fin y al cabo se la buscó") con el "en algo habrá andado" con que la sociedad argentina buscó lavar sus culpas frente a la represión de la década pasada.

Me parece una analogía algo forzada. Prefiero las razones que el autor enuncia en el prólogo, su obsesión por la figura del director italiano, intelectual reclusivo, marginado, transgresor, homosexual, marxista atacado desde la izquierda y por la moral pacata. Pero, vuelvo a preguntar y con las mismas palabras de Gallone, ¿por qué esa necesidad de "justificar lo que, en rigor de verdad, debería estar ampliamente justificado por sí mismo: la escritura"?

Montaje por corte oscila entre la crónica y la ficción. Abreva en material documental sobre la vida del cineasta italiano y desde allí se lanza al territorio propiamente narrativo. El texto se arma en la compaginación de tres relatos que se cruzan: el del día del asesinato de Pasolini —que se proyecta hacia fragmentos de su vida—, en torno al cual giran una reelaboración de *El Evangelio según San Mateo* ("guion apócrifo") y una historia de amor de reminiscencias clásicas. Los tres relatos confluyen en la muerte sangrienta anunciada que, aunque no se narra explícitamente, permite inferir —en el paralelo Cristo-Pasolini— la hipótesis del artista-incomprendido-mártir.

La novela está surcada por tensiones que le imprimen una dinámica cinematográfica. La contaminación (entre literatura y cine; entre los tres relatos que se yuxtaponen; entre el universo privado del intelectual y su imagen pública) y la diversidad funcionan como principios estructurales e ideológicos: el montaje y el cruce por un lado; una apología de lo distinto (la homosexualidad, la no ortodoxia política) frente a la uniformidad y el dogmatismo. Así, se evocan los ataques que desde el marxismo ladrillesco recibieron las posiciones periféricas y difíciles de reducir por las que transitó Pasolini.

La apuesta de Gallone, reconstruir un verosímil ficcional de la contradictoria personalidad del director italiano (también poeta, novelista, guionista, plástico) resulta plausible, verosímil, ficcional. Permite indagar sobre su amistad con Moravia, Eco, Sartre, enterarse de su debilidad por los arrabales romanos, por los arrabales romanos, todo con una descripción pormenorizada y puntillosa, casi escatológica.

Alvaro Fernández Bravo

RECIENVENIDOS

Cruzada. Peter Watson. Trad. de Rosa M. Bassols. Planeta. Buenos Aires, 1989, 359 págs. Una catástrofe que deja un saldo de varios cientos de muertos y miles de de samparados lleva al Papa (el primero en la historia nacido en los EEUU) a subastar y vender un cuadro perteneciente a los tesoros del Vaticano. Otro siniestro de similar envergadura lo compele a liquidar varias obras más (entre ellas, "La Pietá" de Miguel Ángel). Naturalmente, esta política que amenaza con desvalijar el patrimonio artístico y económico de la

Iglesia católica comienza a generar violentas oposiciones. La Santa Sede se convierte en escenario de disputas entre progresistas y conservadores, dando lugar a lo que los editores califican como "fábula de ficción política perfectamente documentada, cuya tensión y seguro trazo hacen pensar en los mejores logros de Morris West o Frederick Forsyth en el género". El autor es un periodista que hace unos años logró desbaratar una poderosa banda de ladrones de obras de arte, relatando lo cual obtuvo premios y glorias efímeras pero harto rentables.

Fotos de la derrota. Enrique D. Zattara. De la pluma. Buenos Aires, 1988, 124 págs. Nueve



cuentos que, según se afirma en la contratapa, "se caracterizan por cierto escepticismo y falta de piedad, que parecen ser el símbolo de una generación cuyo afianzamiento en la vida transcurrió entre la ilusión y el terror, una generación que aprendió a contar desde el lugar de los perdedores". Zattara nació en Venedo Tuerto (1954), trabajó en periodismo, estuvo a cargo de varias revistas literarias y de cultura y algunos de sus cuentos merecieron los favores de más de un jurado.

Bulevar García. Eduardo Milwicz. Tilt producciones. Buenos Aires, 1988, 111 págs. Con formato y diagramación de revista, esta primera novela de Mi-

lewicz parece apostar a una estética pop, donde el rock, el comic y la imaginería del videoclip constituyen los ingredientes centrales. Esta sensación se ve reforzada por el autor del texto que hace las veces de prólogo, nada menos que Luis Alberto Spinetta. En un tramo del mismo, el mítico cantante dice así:

"Es ésta una trama, no de seres humanos, sino de no-sombras que evitan la organización de cualquier ubicación o finalidad. Todo parece haber quedado aquí en el estado de una catalepsia mundana contra la cual se transparentan los seres como lo humeante de esa pérdida general de las formas químicas de la muerte y de la fe en ver".



El orgullo de Chanur. C. J. Cherryh. Trad. de Albert Solé. Ediciones B - Grupo Zeta. Barcelona, 1988, 305 págs.

Hay una gran incomodidad en la lectura de esos maratónicos textos publicitados bajo el nombre de sagas, ciclos o series. Sujetos al resultado inmediato en el mercado editorial, su extensión se vuelve incierta, generando problemas de estilo y estructura cuya resolución pareciera escapar a la percepción de sus autores.

C. J. Cherryh es un reciente ejemplo. Su anterior trilogía (1976-1979) se convertiría diez años después en tetralogía. Hay obras que se han extendido hasta la exalofia, horrible neologismo acuñado para mencionar el deplorable ciclo de *Dune* y del cual pedimos se nombre único responsable a Frank Herbert.

Cherryh pertenece a una generación de autores que busca redimirse ante los ojos de la crítica académica y, a partir de una técnica de escritura muy cuidada, intenta clausurar una etapa del género caracterizada por la vulgarización de los viajes estelares, introduciendo estados de ánimo y puntos de vista de los personajes principales y dotando de sentido al accionar de criaturas que, en el irónico contexto de otros autores (Vonnegut), poseen tan poca trascendencia como las motas de polvo cósmico que rodean a las naves.

En esta primera parte de la saga, un Extraño que huye de la piratesca especie Kif, logra penetrar en la nave *Orgullo*, al mando de la distinguida capitana Chanur. El intruso obtendrá asilo y la nave deberá soportar el asedio Kif. La noble decisión de Chanur desatará una persecución, y posteriormente una guerra que pondrá en peligro a las delicadas fuerzas del Pacto.

Una nave que encierra a un enigmático Extraño, un ambiguo macho entre una tripulación femenina, mientras se acercan las naves Kif... temas pesadillescos y propicios para contrapuntar las responsables decisiones de la Capitana Chanur con la inquietante presencia del ambiguo intruso. Cherryh recorre con imaginación la topografía de la mente femenina, en tensión constante entre la solidaridad y las responsabilidades del mando. El problema comienza cuando el riardador abandona el punto de vista de la capitana (los momentos más altos del texto), sin tratar de acercarse en ningún momento al puro enigma simbolizado por el Otro, y que es especularmente Ella misma, como se descubrirá más adelante. Acaso influenciada por cierto esquema comitil del feminismo, toma una distancia excesiva del Extraño y renuncia a interrogar al Misterio, para caer en uno de los peores clisés del género: el moroso relevamiento del *kit* tecnológico, de galerías y camarotes y de un detallado inventario del vestuario levemente femenino de la tripulación, olvidándose de la buena descripción literaria para apostar todo a los efectos especiales. Es como si a los divertidos bares intergalácticos de "Lucasfilm", una cuñada pesada y envidiosa le hubiera montado una pasarela para desfiles de modas...

La tercera parte de esta tetralogía se titula *The Kif Strikes Back* (1985). Desde la Meca, llega como un eco el título de un exitoso film: *The Empire Strikes Back* (1980).

Wenders tiene razón: el espíritu de Hollywood sopla donde quiere...

Norberto Gabriel López



Galápagos. Kurt Vonnegut. Trad. de R. Masera y F. Abelenda. Minotauro. Buenos Aires, 1988, 318 págs. Alrededor de A 150

Extraño libro el de Kurt Vonnegut. ¿Ciencia ficción? Tal vez, pero sobre todo comedia salvaje. Una comedia sobre las aspiraciones y los logros de la raza humana, encastrada en una historia imposible sobre el futuro del planeta de aquí a un millón de años. Una comedia de tintes oscuros, un poco a la manera de *La gracia de Dios* de Bernard Malamud, publicada hace unos años en castellano: las mismas obsesiones, la misma degradación animal, diferente forma, diferente conclusión.

La comedia, ese género cruel (al fin y al cabo, ¿cuántas veces nos reímos de una caída?), es también una celebración de la risa y Vonnegut, que escribe una condena risueña del órgano que los seres humanos consideran su orgullo máspreciado, el cerebro, salva a la risa como un rasgo especial que la Ley de la Selección Natural, un dios como cualquier otro, considera digno de preservarse. Un millón de años después, sin cerebro y sin otra aspiración que comer y reproducirse hasta los treinta años, "la gente todavía se ríe tanto como antes, a pesar de sus cerebros reducidos".

La risa se salva en *Galápagos* pero todo lo demás (inteligencia, en primer lugar) es una payasada tragicómica. La novela de Vonnegut mira a la raza humana "desde arriba", como quería Valle Inclán, y utiliza como observador a un fantasma condenado a vagar sobre la tierra desde 1986 hasta el que sería el año 1.001.986, si alguien llevara la cuenta. El fantasma de un obrero es testigo y sobre todo juez del apocalipsis que lleva a la humanidad al borde de la extinción y termina transformándola en otra cosa, ¿una especie de foca?, atada para siempre a las islas Galápagos. Esta primera persona (que tiene un nombre además: León Trotsky Trout) es hijo de un escritor de ciencia ficción y escribe con un dedo sobre el aire, y para nadie. Como los animales, desarrolla su "arte" para la nada, sin sentido, sin testigos.

La sorna de León es graciosa y terrible a la vez. Y la risa amarga toca todos los temas, desde la guerra del Vietnam (tal vez el momento de horror más directo en el libro) hasta la deuda de los países sudamericanos, desde la crueldad de los ricos hasta la ridiculez de las pasiones humanas, incluso las pasiones por la ciencia y el arte. Todo lo que hacen los personajes, a pesar del sentimiento que ponen en ello, es fútil y absurdo, y en esto Vonnegut se acerca un poco a los últimos libros de Twain. Esa futilidad es la base de la risa, pero también de la tragedia y el grotesco.

En *Galápagos*, la humanidad sale ganando con la reducción del cerebro, la pérdida de las manos y la longevidad, la falta de habilidad para otra cosa que no sea pescar y hacer pareja. La idea misma es cruel. Es cruel que Mandarax, una especie de biblioteca de Alejandría computarizada, desaparezca en las mandíbulas de un tiburón con toda la sabiduría de la vieja humanidad por un acto emocional de esos "animales de cerebro voluminoso". Trout dice que es mejor así y, desde su punto de vista, el final de la historia es idílico y optimista. Ha desaparecido el cerebro, el peor de los enemigos del hombre. Es una comedia, y tal vez las mejores comedias son las que saben ser profundamente pesimistas, a pesar de la risa.

Márgara Averbach



La claridad de la noche. Néstor Tirri. Puntosur. Buenos Aires, 1988, 117 págs. Alrededor de A 165

La novela narra una búsqueda que va ofreciendo, en su realización, dos respuestas posibles. Un gesto —proustiano— es el motor de *La claridad de la noche*: alguien (el que narra) es asaltado por el recuerdo que el olor de un nugatón convoca. Como ese pasado tiene nombre de mujer la novela teme ser una historia de amor. Pero en la búsqueda que inicia, Adrián (un exiliado recién llegado al país, democracia mediante) descubrirá —casi a pesar suyo— "una crónica de horror que todavía no entendemos del todo quienes faltamos al banquete del infierno". Será por eso, precisamente, que la narración deseará luego, como posible refugio, "no hacer trizas" la historia de amor que, en principio, quería evitar.

El recorrido pone en escena las dos versiones que van respondiendo a la búsqueda de ese antiguo amor universitario llamado Diana Kleiman. Una respuesta es la que Adrián desea, casi mítica: Diana reencontrada tras un peregrinaje por un Palermo de ribetes borgeanos y por la memoria personal del protagonista. La otra respuesta, en cambio, es la que se pretende eludir (sin conseguirlo): la que le ofrece la madre de ella, la que el texto mismo presenta como la más realista y no deseada: Diana es una desaparecida.

La escritura es movida por la falta, por una carencia. Así, la necesidad de hallar a Diana se suma a la de reponer las faltas que produjo el exilio. Pero ante la aterradora versión que se va imponiendo en la búsqueda dolorosa, en los reencuentros ya no de las personas sino de sus ausencias, la novela de Néstor Tirri plantea su necesidad de olvidar postulándola insistentemente (desde su óptica) casi como la única posibilidad de sobrevivir: "Un mareo, un golpe de anestesia, un vuelco en el cerebro que imita el sonido de la amnesia. No sabía lo que era desear la amnesia. El olor y el frío de la tarde, la anestesia, mi invocación al olvido".

Los mecanismos de defensa no tienen que ser, necesariamente, los mismos para todos los hombres y para cualquier circunstancia. Aquí se elige uno que campea en la novela como una obsesión y que implica una elección ideológica. Lo que el protagonista pretende es que la "insoponible versión" que lo va desbordando no sea tal, pero si lo es, deseará entonces el olvido como forma de salvación. Adrián tuvo que exiliarse (el texto no aclara por qué) y —no es dato nuevo— casi todo exiliado sabía (en mayor o menor medida) lo que los genocidas podían hacer con su pellejo y con el de los demás. Suena inverosímil entonces, que él descubra la existencia de desaparecidos con una ingenuidad casi pasmosa.

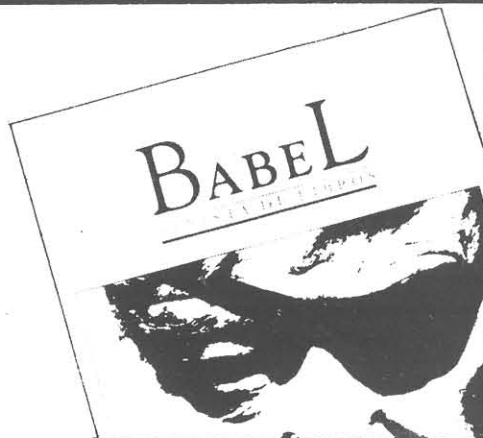
Narrada con discreción, *La claridad de la noche* (que sucede a *La piedra madre* en la producción ficcional de Tirri) elige una temática para la que no tiene hallazgos que aportar. Parecería estar escrita desde el deseo (otro más) de expiación de cierta culpa social de la que se hace cargo para poder hacer, como su protagonista, "algo por alguien. En alguna parte. Alguna vez".

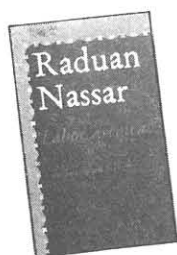
Adriana Amante

Era hora de poner un poco de orden en el mundo editorial. Para eso llegó *Babel*, la revista de todos los libros.

En ella podrá encontrar reseñas, críticas, entrevistas, comentarios, opiniones, juegos, investigaciones, caprichos y toda la movida editorial. Si usted vive en el exterior y quiere estar al tanto de lo que pasa con los libros en la Argentina, suscribase ya a *Babel* para no leer a ciegas.

CUPON
Deseo suscribirme por un año a la revista *Babel*.
Suscripción en el exterior: u\$s 60
Nombre:
Domicilio: Localidad:
País:





Labor arcaica. *Raduan* Nassar. Trad. de Mario Merlino. Alfaguara. Madrid, 1982 (distribuido en la Argentina en 1988), 194 págs. Alrededor de A 335

Si la literatura del siglo XIX pretendió representar la totalidad de la realidad, y la del siglo XX su fragmentación, acaso resulte inevitable que haya intentos de combinar ambas aspiraciones. El mérito principal de *Labor arcaica* reside en que no cuenta *todo*: sólo fragmentos. La narración y la historia se organizan de manera teatral; hay escenas, episodios y diálogos aislados que en la sucesión se van yuxtaponiendo. Así diseñan una intriga escasamente dinámica, más borrosa que transparente, más moral que épica. La aventura es reducida: el alejamiento del hijo de una familia rural de inmigrantes libaneses, un hermano que lo va a buscar y retorna con él, y las consecuencias del regreso.

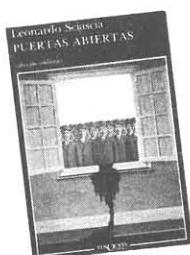
Como en William Faulkner, hay varias dimensiones de la realidad con historias paralelas y diferentes de las que participan los mismos personajes. El final consituirá la revelación, la equiparación brutal de aquella capa de sucesos y relaciones que hasta ese momento no conocían su existencia contemporánea y compartida. Religión. Naturaleza. Familia. Trabajo. Estas palabras resumen las coordenadas alrededor de las cuales la Vida debe desarrollarse en aquel ámbito reducido de convivencia campesina y familiar en una "hacienda" brasileña. Si al comienzo de la novela el problema a resolver por ese clan musulmán y cristiano a un tiempo parece ser el alejamiento del joven André, poco después el lector conoce que la dificultad es otra; tan novelesca como la anterior pero más problemática y densa: el incesto.

Difícilmente *Labor arcaica* podría lograr su esmerada complejidad de no haber depositado Raduan Nassar en el lenguaje poético, en la narración pausada y minuciosa, en las intervenciones increíblemente extensas de los protagonistas que supuestamente están dialogando, las condiciones obligadas para el desarrollo de esta novela. Esa morosidad no es en modo alguno gratuita; también habla —como muchos otros textos que buscan iluminar desde el nombre mismo zonas que quizá quedarían a oscuras— de la narración y sus afluentes —la descripción y la enumeración— como la actividad incierta e inefable preanunciada por el título. Provocador y responsable del desastre tribal, justamente el narrador encarna la misión de reproducir en la escritura aquellas otras labores no menos arcaicas pero en trance de desaparecer. El trabajo agrícola, el cuidado de los animales, la observancia de la religión y las costumbres, la transmisión de la tradición y la moral a través de la palabra, constituyen los puntos ciegos que el relato rescata, amontona y disuelve en aquel otro trabajo arcaico que es el castigo.

También como Faulkner, Nassar supone a los hombres como personajes depositarios de una herencia de la cual resulta inevitable y al mismo tiempo doloroso desprenderse. No parecen estar condenados a la obediencia pero tampoco al olvido; sólo responden a las leyes que los conformaron hasta que su observancia estricta los destruye como transmisores del pasado que recibieron. Entonces no son víctimas, tampoco héroes; únicamente recuerdan las consignas que no entienden muy bien por qué no pueden obedecer del todo; y uno de ellos escribe.

Raduan Nassar nació en Pindorama, ciudad pequeña del estado de São Paulo. Labor arcaica es de 1975. Actualmente vive en São Paulo.

Sergio Chejfec



Puertas abiertas. Leonardo Sciascia. Trad. de Ricardo Pochtar. Tusquets. Barcelona, 1988, 132 págs. Alrededor de A 280

1937. Ni las opacas acumulaciones de cal que manchan la pared más antigua de un tribunal en Palermo, ni el anesitiado rumor que las voces imponen en la sala, ni el brusco interrogatorio que el acusado acepta con el cínico beneplácito de la defensa, nada fue obstáculo para que el juez —un hombre que, por predominio de la imaginación y la moral kálfianas, se representa contradictoriamente bajo la toga de los oscuros recovecos de la ley que él administra pero también bajo la luminosidad mediterránea del ideal del humanismo— pudiera a pesar de todo recorrer con su mirada las tenues inscripciones que en ese mismo lugar habían dejado antes los condenados a muerte de la inquisición. La escena, deliberadamente siciliana, pertenece a *Puertas abiertas*, última novela del autor de *Todo modo* y *El Consejo de Egipto*.

Con algo de nostálgico entusiasmo bouvardiano se lee esta austera observación en el capítulo "Del aire interpuesto entre el ojo y el cuerpo visible" que está en el *Tratado sobre Pintura* de Leonardo: "a la misma distancia, el objeto parecerá tanto más o menos distinto cuanto más o menos raro sea el aire interpuesto entre el ojo y el objeto". Proposición en apariencia engañosa por lo universal, pero que sin embargo permite comentar, a propósito de *Puertas abiertas*, la determinación siempre ética, siempre política, de un juicio que juzga lo verdadero y lo falso, lo inocente y lo culpable: el inevitable saber jurídico del lenguaje, y el modo con que la intermediación formal del lenguaje es siempre mediadora entre la justicia y el acto. Una cosa es la ley y otra la sentencia. El juez habla. Con palabras que Sciascia deja suspendidas, el juez va a evitar una inmediata ejecución, va a posponer, sin el encanto pero sí con el artificio de Scherezade, la muerte de otro, y así también un poco la propia.

Con el argumento del protegido de Ludovico el Moro, se puede decir que el objeto mirado es un triple asesinato cometido a fuerza de puñal por un recóndito funcionario del Estado; el aire, suficientemente enrarecido, es el aire del fascismo que ha reimplantado la pena de muerte con el objetivo de asegurar bajo su imperio de hierro la máxima respetabilidad de la seguridad pública —de ahí las puertas abiertas—; y el juez, el ojo que mira y sanciona y el centro de la narración, el que argumenta contra la voluntad irracional y la violencia primaria que comprometen el castigo a muerte, y el que por su carácter de juez representaría la ley o bien esa misma distancia que refiere como condición la nota de Leonardo.

La escritura de Sciascia no se detiene en sobreabundancias verbales, es despojada, regular y de una elegancia no retórica. La escritura deja que todo se concentre en la historia, en su refinada tensión moral, en la conciencia de que lo que se juzga no sólo pertenece al rigor abstracto y significativo de la ley sino que también ocupa el orden de la responsabilidad ideológica y el lugar político, el orden de la historia.

Américo Cristóbal



Imperio. Gore Vidal. Trad. de Angela Pérez y J. M. Álvarez Flórez. Sudamericana. Buenos Aires, 1988, 500 págs. Alrededor de A 240

Toda forma de ficción habla de sí misma: este postulado que con distintos vaivenes recogieron varios movimientos y generaciones recorre en registros diferentes el trazado de esta novela de Gore Vidal. Por una parte, con la característica de instalarse en la tradición norteamericana, o mejor, de suceder en la conformación misma de su conciencia, lo que significa tomar como referente básico la literatura de Henry James. Así es como el escritor deviene personaje y pícaro y organiza el espacio de la reflexión de y en la ficción. Por otra parte, se trata de la vertiente del poder creciente de los medios masivos, desde un punto de vista genético. Entre ambos bloques discursivos importa su acomodamiento en el cuarto del poder. Y el poder cuarto pone a la literatura frente a la necesidad de un desplazamiento, definido en boca de James como un terreno intermedio entre la historia y la ficción, donde se excluyen la manipulación y la mentira. Pero hablemos claro: con el sesgo aristocrático que Vidal impone al arte, la literatura se concibe por el lado de una posibilidad de salvaguardar cierta pureza, verdad, y otros valores.

El relato narra en paralelo el ascenso del imperio Hearst, y el choque de la maquinaria moderna del imperialismo frente a sus formas caducas, en este caso la posesión colonial española sobre el Caribe. Esta trama halla su encarnación en un personaje central femenino, Caroline Sanford, heredera de una gran familia, que renuncia al patrimonio de la sangre para internarse en la red del nuevo poder. Simbólicamente esta ruptura se realiza concordando con la pérdida de la virginidad. De secretos se habla: del poder que otorga el enigma-en-sí-mismo a una sociedad masónica, del poder que sostiene a la prensa (como manipuladora del poder imperial) por el medio de distraer los hechos históricos.

Tal es el proyecto de desarrollar la idea del cambio de leyes en el terreno histórico y sus consecuencias literarias que aparecen como genealogía textual: *La roja insignia* del valor de Stephen Crane, y *Guerra y Paz* de Tolstói. Dos novelas cuya grandeza sirve de modelo a *Imperio*, en cuanto a la capacidad del discurso ficcional para dar cuenta de la verdad histórica sin recurrir a las fuentes. Y así es que el libro cierra con una entrevista a puertas cerradas entre William Hearst y Theodor Roosevelt, donde se revela en hechos de palabra y relaciones discursivas la manera en que dos hombres hacen dialécticamente uso de sus posiciones en la sociedad para regir el destino del resto de las personas.

En materia de conclusiones la formulación básica de *Imperio* subyace a las palabras cónicas de Hearst, mostrando cómo en definitiva la guerra es un invento que conviene a los grandes aparatos y planteando que en el plano de las relaciones de la ficción con el poder, cabe a la literatura el lugar de la reconstrucción en el tiempo, como adoptando la misión de posibilitar otras versiones que la oficial. Entretejiendo de una trama cuyo discreto encanto consiste en la comprensión de que todo aquello decae, y que la literatura que se escribe en la cuna del imperio y sobre sus espaldas va teniendo cada vez menos qué decir aunque para ello precise quinientas páginas.

Edgardo Loguercio

RECIENVENIDOS

Una mujer silenciosa. *Paulina Movshicoff*. Torres Agüero. Buenos Aires, 1989, 131 págs. Catorce relatos que transcurren en escenarios variados, aunque con cierta preeminencia de lo rural, unidos por una condición común, según se declara en la contratapa: "Historias que nacen de una fragilidad o de un delirio y en donde lo abstracto y lo concreto pierden sus contornos para producir una alucinada sensación de ambigüedad".

Con una pequeña ayuda de

míis amigos. **José Alberto Blanco.** Libros de tierra firme. Buenos Aires, 1988, 105 págs. No se sabe si el título del volumen alude a las invariables penurias que los atribulados polígrafos criollos padecen para acceder a la publicación. Lo cierto es que el autor (Mar del Plata, 1942) parece inscribirse en la tradición del realismo crítico que eclosionó en los sesenta y varios de los textos aquí reunidos giran en torno de los oscuros años de la última dictadura. Algunos cuentos de Blanco han merecido distinciones en concursos y él ha integrado el comité de redacción de *El ornitorrinco* y colaborado asi-

duamente con la revista *Masca-ró*.

Faraón. Francis Fèvre. Trad. de Josefina Guerrero. Planeta. Buenos Aires, 1989, 270 págs. Adelantándose taimadamente a la inminente aparición de *La hija de Khéops* de nuestro compatriota Alberto Laíseca, el profesor de historia Francis Fèvre la ha emprendido con la reconstrucción de la civilización egipcia, "en una obra —dicen los editores— cuya lectura ameniza con la vigorosa descripción de batallas, escenas cortesanas y pasiones amorosas". Hacia el año 1600 A.C., el joven príncipe de Tebas debe afrontar simultá-

neamente la invasión de los hicsos y la conspiración, en el frente interno, de su abuela y su esposa.

Y los ríos se secaron. **Juan Draghi Lucero.** Fondo editorial del CEHASS. Buenos Aires, 1989, 181 págs. Conocido y distinguido por una vasta trayectoria como especialista en el folclore de la región cuyana, Draghi Lucero entrega al apetito de las rotativas estos siete relatos escritos después de los 90 años. Más allá de sus virtudes estrictamente literarias, el volumen propone un recorrido por la historia de Cuyo, con proyecciones al

resto del continente americano.

Un país llamado música. *Carlos Hipólito Flores*. Titania Editora. Buenos Aires, 1989, 39 págs. Lujosa edición, con guardas alusivas y una tipografía de reminiscencias góticas que aprovecha apenas la décima parte de cada página, el texto se postula como una utopía positiva. Según las palabras del autor: "Humanizo los símbolos musicales y les hago jugar un papel. De este modo, la historia se transforma en una clase de música, una ópera. Les creo un pasado de enfrentamientos, una pausa para la reflexión y un entendimiento armónico, de donde surge una filosofía de vida universal".



Por Luis Chitarroni

Georg Büchner

La casa era próspera y sólo un incendio podía hacerla interesante. La familia estaba compuesta por el padre, la madre, las dos hijas y ese huésped incorporado, Herr Muschtag, que se dirigía a él silbando la parte inicial de su apellido, como si quisiera extinguirlo. El dolor había comenzado en Estrasburgo y lo había seguido, martillando sus sienes, con más eficacia que un gendarme. Herr Muschtag carraspeó, lo señaló inocentemente con su pipa, y le preguntó si había visto El bosque musical. Como si supiera de qué se trataba, le contestó que no, que no había tenido oportunidad. Herr Muschtag trajo entonces complacido la jaula de bronce, la puso sobre la mesa despejada, y lo miró por entre las rejas, sonriendo. Adentro había cuatro osos, cada uno con un instrumento: dos violines, una viola y un violoncello. Sobre la cabeza del oso más alto reposaba un cuervo o una corneja. El dolor estaba compuesto por la nostalgia, el desaliento, el débil vértigo de la huida y esos anfitriones difíciles, los nervios del cráneo. Herr Muschtag accionó la palanca insertada en una de las rejas angulares, y en el interior de la jaula se produjo un amago, como si el aire se encogiera de hombros. Después, con dolorosa aptitud, los osos empezaron a desgranar una melodía. La corneja cantaba una canción triste, vacilante, que decía que no había consuelo en esa celda y que duran menos las gencianas que el muérdago. Georg Büchner sonrió. Se podía oír el temblor de la nieve en esa voz. Tenía veinticuatro años e ignoraba si el dolor de la muerte era anterior a la muerte, era la muerte misma, o venía después de la muerte, inspirado y postrero.

Se acordó de Minna, el sonrojo, los pasos, la angosta galería en la que los retratos de los antepasados iban pareciéndose cada vez más a los sirvientes. Indicación escénica. El mayordomo final, que lo confundió con un mensajero, había dicho: "Necesito recuperarlo antes del lunes, si no..." "¿Vio usted antes algo parecido, Herr Büchner?" Era Herr Muschtag ahora, la ceja enarcada, los puños manchados de salsa. La luz de la vela se estremeció a su lado. No. La boca muy oscura de Minna en la oscuridad, aun en la oscuridad. En la oscuridad, los sapos y los escarabajos de agua. Ditiscos. Oscuros en la oscuridad del agua enfangada. No. Y Ludwig, su hermano, que extrajo uno y lo hizo entrar en la luz. "¿Lo ves?", dijo: el cuerpo quitinoso dividido, los élitros brillantes. Una fábula cuyas palabras fueran esos animales frágiles, el último animal un susurro agradecido; el antelúltimo, una interjección... El dolor, el verdadero dolor empezaría después de la muerte, y Herr Muschtag debía saberlo. Sonrió para agradecer. Un homenaje. Al ingenioso hombre de letras, al Profesor de Anatomía comparada de la Universidad de Zúrich, que había tenido que huir a causa de ciertos arrebatos juveniles. Herr Muschtag, de nuevo: "Dígame una cosa, joven, ¿qué diría usted que le falta a estos... animales para ser simplemente... humanos?" El no sabía. En una carta que escribió, entre una palabra y otra, una tilde, un manchón de tinta: eso era lo que la vida hacía con la verdad. Intercalar un párrafo. ¿Y no era ideal acaso Herr Muschtag, con su retórica capciosa y sus verdades suficientes, para hacer de Camille Desmoullins? Algo faltaba: la continuidad no pertenecía a la naturaleza sino a la historia, pero entre ambas alguien intercalaba un párrafo. ¿El? "He oído decir también que se interesa usted por el teatro de títeres, ¿es cierto?", preguntaba Herr Muschtag, siempre incrédulo. Debía confundirlo, como el acento de la corneja lo confundía a él. Acaso el idioma nacional no fuera sino eso: una oscilación entre el verso blanco

S I L U E T A S

co de von Kleist y el tartamudeo de un campesino. Pero no, no eran los títeres ni las marionetas los que le interesaban. Los animales, los autómatas. Y el cuerpo del escarabajo había quedado flotando sobre esa superficie viscosa. Abandonado. Inútil. Fin del experimento. Y después se moriría él, cerrando los ojos. Pero antes tenía que despedirse, agradecer la hospitalidad a ese señor sobrio y afligido que lo miraba entre su mujer y sus dos hijas, admirado de que entre el preceptor y él hubiera tantos temas en común. Ese señor también estaba siempre entre. Entre su colección de caracoles y sus indicaciones manuscritas a la Etica de Spinoza, en francés, idioma meridiano... Volvió a pensar en las cuencas vacías de las calaveras adornadas de caracoles. ¿Cuántas cosas más tenía que ver para estar seguro de que bastaba una para que todo se detuviera? No la Naturaleza, el Arte enseña. A respirar por el oído. Las dos niñas hicieron una reverencia. Herr Muschtag se acercó por última vez. Oyó el susurro plácido. Se dio vuelta. Frente a él estaban la diligencia y el camino. La dueña de casa tenía un párpado apretado y un lunar asombroso; nunca dejaría que su casa fuera interesante. Atrás, las niñas hicieron un ruido en italiano que Herr Muschtag se apuró en corregir. Buena suerte. Vio el vapor que salía de los hocicos de los caballos, un erizo lacio que se convirtió en un manojo de púas. Las cosas empezaban a aburrirlo. Entre una y otra siempre había demasiada sangre, demasiadas palabras. La jaula de bronce, la boca de Minna, las manos cubiertas por las vísceras del conejo, el último latido de vida mecánica en el pico de la corneja... Al contrario de lo que le ocurría al capitán de Woyzeck, a él la eternidad no lo desconcertaba. Hizo un ademán definitivo de adiós a la altura de la sien, que le dolía. Oyó ahora una melodía fuerte, ensayada, la ambición de un compositor de provincia, el anuncio de los días que habían de seguir.

Ninguna estrella en el cielo, sólo nubes. Tal vez alguien se atreviera alguna vez a imitar a Lenz. Entonces nadie se asombraría de que allí hubiese música además de calor, una música parecida a la que faltaba entre las cosas, una música que ayudase a respirar a los muertos de la tierra, a los que, como él, no oían sino el silencio de la sangre y las palabras. De pronto, cerca de la rueda del carro hundida en la tierra fría, el erizo encontró su huella entre los arbustos. Entró en la oscuridad como si entrara en su mano, decidido y sumiso. El no dejaría de alegrarse si así fuera.

Georg Büchner nació el 17 de octubre de 1813 en Goddelau, Hessen-Darmstadt. Estudió en Darmstadt y luego en Estrasburgo, a donde debió huir perseguido por la justicia del Gran Ducado. Tuvo una vida difícil a causa de las enfermedades y la activa participación en los movimientos revolucionarios de la época. Poco antes de morir, consiguió habilitación como para enseñar anatomía comparada en la Universidad de Zúrich. Como anatomista y biólogo, son reconocidos los trabajos que realizó sobre los nervios craneales y los nervios de los peces barbos. Escribió *La muerte de Dantón* (1835), *Leoncio y Lena* y *Woyzeck* (las dos de 1836). También, basado en el *Diario* de Oberlin, un trozo de prosa ejemplar, *Lenz*, sobre la vida de Jakob Michael Reinhold Lenz (1751-1792), "poeta fracasado" contemporáneo de Goethe. Tradujo a Víctor Hugo al alemán (*Lucrecia Borgia* y *María Tudor*) y dejó inconclusa una cuarta obra

dramática. Su novia, Minna Jaeglé, lo acompañaba el día de su muerte, el 19 de febrero de 1837. El relato anterior es una licencia narrativa que se concedió, con menos talento que osadía, el responsable de estas "Siluetas". La vida de Büchner podría ser un relato breve, pero habría que ser el propio Büchner —o Lenz— para escribirlo.

Bruce Chatwin

El honorable Sir Thomas Urquhart (1611-1660), que conoció la dignidad esquivada de traducir a Rabelais a un inglés charro, denunció sin violencia a los presbiterianos escoceses, concibió un precoz esperanto de veinticinco consonantes y diez vocales y terminó sus días en la escasez estricta de juicio (ni loco ni cuerdo: dicen que lo mató un ataque de risa provocado por la Restauración), produjo también el *Pantochronochanon* —palabra que da gusto tachar con barras—, invisible curiosidad bibliográfica cuyo tema —la busca de antepasados ilustres de los protagonistas— culmina abruptamente al cabo de 150 generaciones, cuando, vestidos con brevedad y elegancia pero expulsados del Edén, Adán y Eva aparecen: *riverrun*, *past Eve* and *Adam*. Más tímido, más modesto, menos memorioso, Bruce Chatwin se propuso recorrer su propio curso genealógico, después de haber leído *El origen de las especies* y sólo encontró a un primo lejano de su madre, el capitán de la marina mercante Charley Milward, que naufragó en el Estrecho de Magallanes, pudo salvarse y a partir del milagro se estableció en Punta Arenas, donde instaló un taller de reparaciones de barcos. El motivo de Urquhart fue acaso la perplejidad ante lo diverso y el gusto de deletrear un coartada para que el pecado sea sólo una experiencia; el de Chatwin fue un pedacito de piel de brontosaurio que el capitán Charley Milward le había enviado a su abuela desde Punta Arenas. No tardó mucho el joven Chatwin en averiguar que los brontosaurios no tenían piel (eran reptiles pertrechados de armaduras tan inexpugnables como el *Pantochronochanon*). Tardó, eso sí, bastante más en conocer las tierras que su antepasado había explorado. La piel, el pedacito de piel, pertenecía a un milodonte, haragán vernáculo y monumental; el producto de la peregrinación de Chatwin es un libro admirable: *In Patagonia* (En la Patagonia).

La Patagonia fue apenas menos explorada por los escritores de aventuras que el famoso continente negro. Pero Chatwin no quería corregir los errores de ortografía de los hijos del capitán Grant ni ensanchar la vanguardia proponiendo retruécanos desenterrados en *Smokeland* después de la agonía de Pat; quería escribir un libro ahí, en la Patagonia. En realidad, y aunque todavía no lo supiera, Chatwin integraba ya la cáfila de los escritores viajeros. Una luminosa tradición de eminentes precursores lo guiaba: cada paso una profesión de fe.

Las historias de la Patagonia que Bruce Chatwin narra en su libro pueden resultar fastidiosas para lectores turistas (que convierten la fe en caridad y tienen miedo de que la esperanza sea siempre un poco lastimosa); las versiones que maneja (y en la que nos deja creer que cree) trasuntan a veces cierto virtuosismo para la transmisión del error. Es como si hubiera pensado alguna vez: "No es posible el viaje sin esta miserable ventaja: llegar hasta la próxima mentira para completar la verdad". Pero la

mirada de Chatwin, su minucioso registro y su fulgurante capacidad descriptiva, casi no tienen parangón en la literatura contemporánea. Sus conclusiones — y hasta su comprensión de los hechos — pueden objetarse, pertenecen a "la delicada soledad central de los amos del mundo"; su percepción y su pericia como lector de paisajes, no.

Este inglés apuesto, cuyas facciones congeniaban la sosa belleza de sus antepasados holandeses con el talante de un actor del West End, acaba de morir a los 48 años. La causa de su muerte parece adumbrada en el mito que supo construirse en vida: lo habría matado un hongo que ingirió en 1980 en China. Los aforismos del viajero son siempre de una complejidad pasmosa, se alinean como un extenuante horizonte sin rotura. El biógrafo cree que la serie se interrumpe porque actúa al revés, confunde cualquier brevedad pasajera con un epitafio.

La parte luminosa del mito de Chatwin refiere que éste, antes de ser escritor, trabajaba en Sotheby's, la famosa casa de antigüedades y galería de arte londinense. Dice que despreció por igual dos instituciones, la universidad y el matrimonio, y que sin embargo era un hombre de coraje. Una vez en Sotheby's se cruzó con una fanática de Ghirlandaio que iba a todos lados con un libro de Bernard Berenson bajo el brazo, otra vez con un exaltado que aseguraba haber perdido su *travel card* en el interior de una biblia traducida al algonquino, finalmente con un Picasso. Entonces supo tal vez eso que después su profesión de escritor le permitió decir: que las obras de arte se aman y se odian al mismo tiempo. Si fue así, se equivocó, pero no fue así. No pudo amar y odiar al mismo tiempo al arlequín que lo enfrentaba, simplemente porque se dio cuenta de que era una falsificación. Los arlequines siguieron obsesionándolo, no obstante, y en *Utz*, la última de sus novelas, tiene tiempo para ocuparse largamente del tema: Kaspar Utz, coleccionista porcelanas de Meissen y observador desde su refugio la tumba de Rabbi Loebe, el legendario creador del Golem, es también un solitario arlequín trazado por la mano experta de un falsificador. La mirada de Utz no es la mirada ansiosa y huérfana de un Picasso sino una mirada sobre la que pesa la milenaria paternidad que desconcertaba a Kafka. Las intuiciones de Chatwin siempre se adelantaron a los dilemas de los comentaristas de su destino; de modo que adquirió primero fama local como experto en obras de arte y después se fue arimando despacio a las posesiones con que la literatura empezó a obstaculizarlo.

Aparte de los dos libros mencionados, Chatwin escribió también *The Viceroy of Ouidah*, *On the Black Hill* y *The Songlines*. Las dos primeras, al igual que *In Patagonia*, han sido traducidas. Son un relato y una novela que narran, con la sabiduría de la errancia, perplejos conflictos sedentarios. Chatwin visitó Dahomey por primera vez en 1971, antes de que ésta se convirtiera en la República Popular de Benin. El puerto de Ouidah lo sedujo, en parte por la etimología portuguesa del nombre, Ajuda (ayuda). Con el auxilio de su imaginación transformó la biografía de un traficante de esclavos, Francisco Félix de Souza, en una intrincada combinación de pequeñas historias y costosas nombradías en la que no faltan tampoco epifanías laicas y tentaciones de etnógrafo. *On the Black Hill*, en cambio, se empeña en la vida de Lewis y Benjamin Jones, dos granjeros galeses a quienes la fraternidad parece convertir en esclavos del determinismo geográfico y la providencia. Lo curioso es cómo Chatwin desordena cualquier consigna costumbrista para trazar, entre líneas, un horizonte de intereses menos vasto pero no menos inquietantes que el de Bouvard y Pécuchet. Nada sé de *The Songlines*, excepto que su escenario es Australia.



Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia. Ernesto Laclau y Chantal Mouffe. Siglo XXI. Madrid, 1987, 222 págs. Alrededor de A 370

Llega tarde este libro a la Argentina, pero ya le había ocurrido a Laclau eso mismo, anteriormente. Laclau, el hombre que llegó tarde dos veces (y ahora con Chantal). Su ensayo sobre el populismo (*Política e Ideología en la teoría marxista*, Londres, 1977) constituía tal vez el más agudo análisis teórico sobre la cuestión. Aguzado: diremos también arriesgado.

Laclau había expulsado el "contenido clasista" de las ideologías, en la senda del maestro Althusser (a quien sin embargo no le aceptaba todo), para convertirlas en formas de articulación de las "interpelaciones políticas" al pueblo y a las clases sociales. En determinado momento, el socialismo aparecería como el lugar magno de coincidencia entre la forma más elevada de "populismo" y la solución del último y más radical de los conflictos clasistas. Así se expresaba entonces Laclau y llegaba tarde.

La más refinada justificación del populismo, extraída como un sutil desgarrón de una costilla althusseriana, no sería leída en el país donde reinaba una manifestación superior del género. En áurea proporción, Laclau articulaba (palabra suya) las tradiciones marxistas y las tradiciones culturales-nacional-populares, asentándose en el mismo terreno en el cual se debatía, llena de hesitaciones y no pocos enmohecimientos teóricos, la "izquierda nacional" argentina. Sus pulidos razonamientos (¿quiénes los hubieran aceptado como salvadores?) llegaban cuando aquí sobrevenía el crepúsculo. Si se pudiese hablar con el lado más excesivo de las cosas, se puede decir también que es la Argentina (o es el lector argentino, pero si lo decimos así retiramos la deliberada exageración) la que llega tarde a ciertos libros.

Ahora vuelve Laclau con Mouffe. Lo que se presenta como materia de radicalización no es el populismo sino la democracia. Al servicio de esta radicalización, se sitúa una impresionante revisión de la teoría de la sociedad, llevando a un extremo (en que nunca se pierde la elegancia expositiva) un conjunto de artefactos de demolición con los restos maltrechos de la noción de *sociedad* entendida como ontología, determinación apriorística o esencias fijadas en instancias trascendentes. Todo esto ya se había dicho en las últimas dos décadas y hoy forma parte del fatigoso rumor interno del alma trivial de los sociólogos, que de aquí a poco impedirá pensar. Pero hay que leer Laclau-Chantal para percibir (y aunque no sólo allí, pero en muy pocos otros lugares) cómo estos razonamientos van deslizándose con la dicción propia del señorío de la reflexión inspirada. Aquí están las fuentes iluminadas de la sociología de nuestro tiempo, flanqueadas por una colorida guardia suiza: he aquí el lancero Wittgenstein; más allá vemos al capitán de fusileros Derrida. ¿Y allí, sobre el alféizar de la vieja ventana palaciega? El teniente retirado de coraceros Merleau-Ponty, que viene de tanto en tanto de visita a conversar sobre la "guerra de posiciones".

Hegemonía, sí. La vieja noción pervive, pero los artistas demolidores consiguen extirparle también sus "fundamentos ontológicos", ese inconfundible aspecto que le imprimió Gramsci de "juego suma cero entre las clases". Sombras de "teleología" aún sobrevolaban por la mente del italiano preso. Pero hay en la noción de hegemonía un estímulo interior imperdible para fundamentar "una práctica democrática de la política compatible con una pluralidad de sujetos históricos". Se retoma aquí el concepto de *articulación*, sello lingüístico que traza un arco de sentido que agrupa toda la obra de Laclau.

Es gracias a esta llave maestra (la "articulación domina todo el campo teórico de la hegemonía") que se puede constituir un concepto de sociedad que retire de sí toda idea de *totalidad subyacente*. Una sociedad no *suturada*, dicen los autores, introduciendo una palabra, *sutura*, no *suturación*, mucho más sugestiva que la palabra *articulación*, de toscas resonancias en la historia de los más diversos saberes.

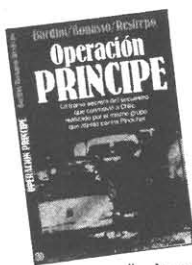
Precisamente, lo social es "apertura", esencia negativa de lo existente o a-esencialidad radical. La recusa a la *sutura* (al sentido circular, lleno, o emanado de identidades ya dadas) lleva a entender lo social como constituido sólo en el orden simbólico, pero más aún, carente de literalidad última y de immanencia, de principio causal o de coherencia lógica unitaria. Estamos en el terreno de las "formaciones discursivas", viejos dominios althusserianos del *carácter material de las ideologías*, ahora corregidos en favor de una tesis que hace de la articulación una práctica discur-

siva imposible de explicar al margen de los elementos por ella articulados.

El ataque al corazón ontológico de la teoría social lleva a declarar a la idea de sociedad como ilegítima para el conocimiento, en la medida en que carga como implícita la necesidad de una sutura que en verdad nunca se realiza. "Lo social no consigue fijarse en las formas inteligibles e instituidas de una *sociedad*, por eso lo social sólo existe como esfuerzo por producir ese objeto imposible". Aquí llegamos al corazón, tentador corazón, de la tesis del libro: *el conocimiento es aquello que se nos escapa cuando pareciera ya fijado en su forma completa. Para que sea posible, hay que declararlo, previamente, como imposible*.

Pues bien, si es para llegar a esta idea desesperante de la sociedad —desarrollada, dijimos, con impecables aprestos argumentales y reconstrucciones teóricas, como la historia del concepto de hegemonía en el marxismo, de raro valor expositivo y teórico— bien valía la pena esa mirada de nostalgia sobre las cenizas del althusserismo y el abandono de la idea de *formación social* y hasta de *modo de producción capitalista*. Sin embargo, queda siempre la impresión de que la mejor reflexión sociológica de este tiempo (el de Laclau-Chantal es uno de los grandes libros de teoría social de la década) tiene la mano excesivamente fácil para desdénar capítulos enteros de la filosofía, siendo en parte responsable de que los estudiantes de sociología escuchen "ontología" o "esencia" para que escupan culebras sobre varios siglos de conocimientos que conmocionaron la vida, y todo en nombre de un superficial constructivismo epistemológico. Sólo los tremendos desesperados, como Foucault, supieron abandonar los dominios del sujeto trascendental, con el invento de una escritura temeraria, sostenida en el propio acto de ejercerse sin supuestos situados más allá de ella. Laclau y Mouffe saben de esto. Se nota en la respiración de su libro. Es un gran libro. Por eso puede llegar tarde. Fuera de lugar, demuestran los textos fuertes su verdadera ductilidad.

Horacio González



Operación Príncipe. Bardini Bonassol Restrepo. Planeta. Buenos Aires, 1988, 141 págs. Alrededor de A 120

"... la tragedia de los conflictos y la solución debe en general hacerse valer sólo cuando es indispensable para dar su derecho a una elevada concepción. Pero si falta esta necesidad el simple sufrimiento y la infelicidad no se justifican de ningún modo."

Hegel (Estética)

Ah, la Historia!... esa desdichada, siempre tan pródiga para colocar a tiempo paranoicas prevenciones en nuestras desoladas almas, desparramando advertencias propias y ajenas sobre nuestras ganas, prematuramente dislocadas.

Fue necesario urgar en la adividez de los ojos infantiles (sin memoria de la torturada y dubitativa subjetividad ham-

letiana), llenos del placer por las lecturas, frescas y ligeras, de aventuras, para llegar hasta el final (sin recordar este fíloso paso del comentario) de esta inoportuna crónica.

Operación Príncipe nos sumergió con su resonante título en experiencias adolescentes abandonadas sin convicción, al recordar, cobijados bajo la misma colorida tapa de revista de historietas, a maquis y legionarios, modernos espías y legendarios y eternos guerreros. Asociación que nos ubica lejos de esa gran novela (*La condición humana*) que encendió y enciende los candorosos corazones revolucionarios, haciendo de una porción de la realidad y de la historia una delicada y profunda reflexión, plagada de minuciosos relatos que entretienen vidas y acciones sin rozar siquiera arquetipos y recetas.

Tras las huellas de su maestro y compañero, Miguel Bonasso, único narrador reconocible en el relato, intenta contar aunque sin la desafiante dureza y con algunas innecesarias anticipaciones, un acontecimiento político-militar ejemplificador y fundante. Esa comunión de periodismo y pedagogía política que magistralmente trabajara Walsh en la Argentina, reconoce en este libro uno de sus seguidores. Este género que cabalga sobre la pesquisa de la noticia indagando lo inusual, contundente e inesperado que tienen los hechos que la mayoría desconoce, se parece a la fuerza de la aventura que transforma la vida del espectador-lector arrastrado a situaciones límite por obra de las circunstancias y trocado en sujeto de acción. Esta modalidad de la escritura, que desconoce "la gran experiencia estética" puede, sin embargo, remover algunos prejuicios y conceptos, anidados cómodamente en nuestra actual cultura política, que encuentra más parecidos de los que quisiéramos con los análisis portanieriles.

Operación Príncipe —que, como anticipa el resumen de tapa, cuenta las peripecias del secuestro y redención del teniente coronel Carlos Carreño a cargo de un comando del Frente Patriótico Manuel Rodríguez (el mismo que atentara contra Pinochet) y su posterior liberación en Brasil— exalta permanentemente, en su modalidad narrativa, el contraste ético entre el grupo guerrillero y las acciones del terrorismo de estado. Un contraste quizás lineal en cuanto al tratamiento de valores universales como el honor, la dignidad y el valor, pero que intenta, aunque precariamente, reflexionar sobre la forma en que la ética atraviesa el instrumentalismo político. Los fines no siempre justifican los medios y/o el respeto por la vida puede ser una buena estrategia de acción.

Esta historia, en su lectura presente, nos acomoda en otra más cercana que, como un "empujón brutal", rompió la monotonía de nuestras desventuras económico-sociales y desnudó inesperadamente todos los flagelos políticos de la historia presente.

La degradación instrumentalista de la clase política, el reclamo de "mano dura" del "hombre común" prendido a una lógica de la necesidad y los ojos azorados de una izquierda, que amontona adjetivos, anulada por un debate trunco que hace desaparecer su esencia rebelde, parecen arrancar de un tiempo y lugar colectivos la esperanza de la utopía.

La lectura de este libro (y de otros) debe abrir una reflexión ética que nos reconcilie y nos impida seguir cavando en dirección de la indignidad y la represión. Un gran esfuerzo de pensamiento que nos encuentre, como a Hamlet, hundidos en la angustia del crimen, flirteando con la muerte, recuperando, en el abatimiento de la última escena, la reflexión sobre la legitimidad e inevitabilidad de ciertos actos...

Claudia Decándido y Darío Fernández

RECIENVENIDOS

Ética militar. Manuel Davenport. James B. Stockdale y otros. Trad. de Rafael Urbino. Sudamericana. Buenos Aires, 1988, 244 págs. Este libro reúne artículos publicados en una revista de la Fuerza Aérea de los Estados Unidos y sus autores son militares retirados o profesores ligados a las academias militares, especialmente de la Aeronáutica. Temas de liderazgo, ética en el ejercicio del mando, la cuestión del héroe y la gloria en el contexto de la "revolución electrónica militar", aspectos morales de la disuasión nuclear, la literatura norteamericana de guerra y las imágenes que ella elabora de los

militares, distintos aspectos vinculados a la educación militar "para el liderazgo y la sobrevivencia", etc., son tratados en estos trabajos que se originan en ponencias presentadas, en su mayor parte, en un Congreso de las Fuerzas Conjuntas sobre ética profesional, patrocinado por la Universidad de la Defensa Nacional, en Washington. El volumen tiene el obvio atractivo de contener una demostración, en porciones apreciables, de la ideología militar norteamericana, en este caso, teñida por cierto liberalismo de los intelectuales-militares vinculados con la Fuerza Aérea. Es útil también para percibir el tipo de tratamiento académico —simplista— ameno, que tienen estos temas más o

menos previsibles de cierta sociología militar, disciplina hoy con innumerables cultores. En el caso norteamericano, subsisten aún las reflexiones sobre la guerra de Vietnam, y no deja de ser curioso apreciar en este libro la exposición de un almirante retirado que dio un curso sobre honor, justicia y morales de mando, basado en lecturas del libro de Job, Platón, la *Ética Nicomacéa*, Epicteto, la metafísica de Kant, *La casa de los muertos* de Dostoiévsky, *La peste* de Camus, *Tifón* de Conrad y *Billy Budd*, de Herman Melville. El almirante quería protestar contra las "frías concepciones militares" de Mc Namara y compañía, ligadas a las "teorías de los juegos".



Racionalidad del peronismo. José Enrique Miguens. Frederick C. Turner. Planeta. Buenos Aires, 1988, 254 págs. Alrededor de A 170

"Ideólogos!", les espetó a Destutt de Tracy y sus amigos, en enfurecido francés, el tío del sobrino. El alemán del autor de la teoría del bonapartismo no fue menos contundente cuando se alzó para condenar con idéntico insulto a los apologistas del presente burgués en nombre de las bondades (y de la necesidad) del futuro socialista. Aquí y allá, con el tranquilizador telón de fondo del iluminismo kantiano, una misma "lógica de la transparencia" señalaba, de un lado, los límites del pensamiento de una época y dibujaba, del otro, las coordenadas de la reflexión política posterior.

¿Hasta qué punto —podemos legítimamente preguntarnos— son las teorías que se disputan; incluso entre nosotros, la correcta explicación de los fenómenos de masas de este siglo tributarias de aquel modelo pobremente dicotómico? ¿Hasta qué punto impregna el racionalismo decimonónico las teorías que, paralelas y complementarias de las que decretan la soberanía del emisor y la unicidad de los códigos en los procesos comunicativos, explican la (weberiana) irracionalidad de ciertos fenómenos apelando a la imagen de astutas manipulaciones y sensuales engaños a inmaduras y heterónomas "masas disponibles"?

Cuando se trata del peronismo y sus interpretaciones, estas preguntas multiplican su interés. Nada. Ni "tradicionalismo", ni "desorientación", ni "autoritarismo obrero", protesta José Enrique Miguens en el más sugerente ensayo de un volumen que, con todo, no podemos recomendar con entusiasmo. Que se completa con contribuciones de académicos locales y norteamericanos, y con un actualizado índice bibliográfico de las publicaciones sobre el peronismo. Nada: Ni la anomia de arcaicos migrantes internos debería permitir explicar/inventar la presunta fe candorosa e infantil de las masas en el Líder, ni la supuesta infalibilidad del Sistema debería habilitar una lectura de la historia argentina como un largo monólogo del Mal.

El tratamiento del peronismo como "bonapartismo" entraña una curiosa ironía que anunciaba ya, a su modo, el prejuicioso y eurocentrista (que no europeísta) tratamiento marxiano de la epopeya libertadora de Simón Bolívar: la duplicación farsesca, de este lado del Atlántico, de la teoría que, del otro, proclamaba el carácter farsesco de las duplicaciones en la Historia. El desprecio de Miguens por estas versiones es casi psicoanalítico: "negación maníaca del objeto frustrante", las desecha. El "error" (el hecho incontrovertible, pero, por las dudas, amparado por una contundente batería estadística, del apoyo masivo de los trabajadores a Perón —y no a la izquierda partidaria) no es de los actores, sino de los malos libretistas. No de los "hechos", sino de los "modelos". O, mejor, del único modelo ("positivista-racional", lo llama Miguens) en el cual desde el subjetivismo liberal hasta el objetivismo marxista han abrevado. No de la historia, en fin, sino de sus propietarios.

El trabajo de Cristian Buchrucker contribuye a diagramar los límites y las características de la "identidad peronista", y el de Ernesto López a comprender algunas relaciones entre las políticas económicas y de defensa durante los dos primeros gobiernos de Perón. El poco convincente cuadro de "vectores ideológicos y preferencias políticas" a través del cual Manuel Mora y Araujo, por su parte, puede localizar al Justicialismo, por oposición al "Centro" liberal



y a la democrática UCR, en el dudosamente honroso intervalo del "corporativismo nacional-tradicionalista" hace poco en favor de la escritura de la historia peronista que los compiladores reclaman.

De una rescritura de la historia del mayor movimiento político argentino de este siglo que la aleje para siempre (no sin algún lamento por la pérdida de la tranquilidad que ofrecen los arquetipos) de aquella hebra de burgueses jadeantes, gritando "¡Antes un final terrible que un terror sin fin!", de monárquicos viviendo la república y de campesinos empobrecidos y recalcitrantemente reaccionarios. De la historia, en fin, del sobrino del tío.

Eduardo Rinesi



La sonrisa del jaguar. Un viaje a Nicaragua. Salman Rushdie. Trad. de Barbara McShane y Javier Alfaya. Alfaguara. Madrid, 1987, 166 págs. Alrededor de A 180

NICOSIA, 17 (Reuter).- El presidente iraní, Alí Khamenei, expresó que podría levantarse la condena de muerte contra el escritor Salman Rushdie si pidiera disculpas a los musulmanes por blasfemar contra el Islam.

"Este canalla no tiene otra salida más que morir porque lo enfrentaron miles de millones de musulmanes y el ayatollah Khomeini", afirmó Khamenei en el sermón.

Salman Rushdie, novelista nacido en la India y nacionalizado británico, irrumpe en la primera plana de los diarios por un libro que no corresponde a esta reseña. La cual debe ocuparse del libro que el mismo autor escribiera después de permanecer tres semanas en Nicaragua como invitado de la Asociación Sandinista de Trabajadores Culturales y haber entrevistado en profundidad a sus más importantes cuadros políticos e intelectuales (Daniel Ortega, Sergio Ramírez, Violeta Chamorro).

Menos satánico que su último libro, el anterior *La sonrisa del jaguar* es —como lo anuncia su subtítulo— la crónica de un viaje por el Nuevo Mundo. El mismo género que utilizara Pigafetta allá por 1519 es recreado por Rushdie después de recorrer en 1976 la Nueva Nicaragua. Así, el libro se inicia con un mapa de la región que permite al lector orientarse en Jinotega y en Puerto Cabezas. Los demás rasgos del género también se cumplen. La sensación de extrañamiento, de exterioridad, se percibe cuando es un hindú (el autor) quien nos cuenta que "salió a bailar salsa después de tomar el mejor ron del mundo". Pintoresquismo y cierta mirada ingenua son frecuentes en todos los capítulos del libro, como cuando se señala que "la banda del pueblo animaba sus actos tocando la Internacional", o se observa que "muchos de los autobuses de Managua fueron donados por la nueva Argentina de Alfonsín". La obsesión clasificatoria —a la manera del clasificador de aves exóticas— aparece cuando traduce en clave occidental al mamón como una especie de kiwi, o cuando incurre en pequeños errores permitidos como "Somoza fue asesinado por una unidad de los montoneros argentinos".

A lo largo de la crónica los sucesos se sumergen en un bien logrado clima intimista. El autor advierte, como confesándose, que él también es "hijo de una revuelta victoriosa contra una gran potencia" y que su hermandad con el pueblo nicaragüense —aunque enseguida aclara que no es una actitud "tercermundista"— es la del sentido de saber que se es débil, del significado de ver las cosas desde abajo.

Rushdie, que en sus entrevistas y descripciones se comporta a la manera del periodista libre que combatiendo obstinadamente toda forma de censura hace preguntas incisivas e irritantes —que por momentos alcanzan climas de denuncia—, siempre termina con alguna reafirmación del proceso nicaragüense. Su método es una suerte de catarsis que libera conciencias.

Pensador de refinado cuño liberal, aunque alejado de —si se me permite la expresión— "los parámetros vargas-llosistas", tal vez en su pasaje de Oriente a Occidente pueda entenderse su tan mal trato con el populismo islámico.

Esteban Vernik

RECIENVENIDOS

La revancha del Tercer Mundo. Jean-Claude Chesnais. Trad. de María Soledad Silió. Planeta. Buenos Aires, 1988, 270 págs. Una visión optimista de este discípulo de Alfred Sauvy. Se compliance, con una envidiable perverdad que aquí nadie toleraría a ningún político, en exhibir cifras y cuadros estadísticos por los cuales quedaría demostrado que el Tercer Mundo, extrayendo de Occidente lo mejor (técnicas, ideales, razón y libertad) no está sometido a una espiral creciente de pobreza, que el creci-

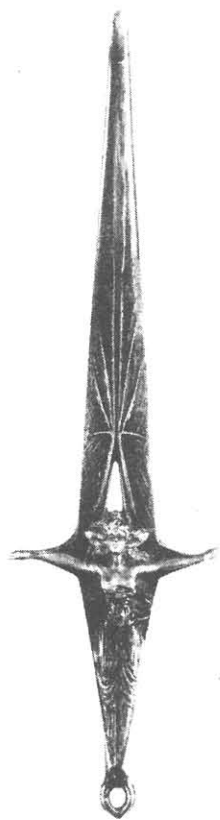
miento demográfico no es obstáculo para el despegue económico y que la diferencia entre las rentas de los países del Norte y los del Sur no crecen irremediablemente. Chesnais afirma que la historia económica de los países poco desarrollados ha sido falseada por profecías malthusianas o vinculadas al "catástrofismo tercermundista". Estos diagnósticos interesados en generar mitos, sólo pudieron prosperar debido al desdén por las estadísticas. Con datos en mano, el autor afirma que numerosos países de Asia o América Latina tenidos por "poco desarrollados" han "logrado situarse a la

altura del mundo europeo "y hasta dejar atrás algunas veces a los países bajo influencia soviética". Chesnais recibió en 1979 el premio al mejor estadístico de lengua francesa.

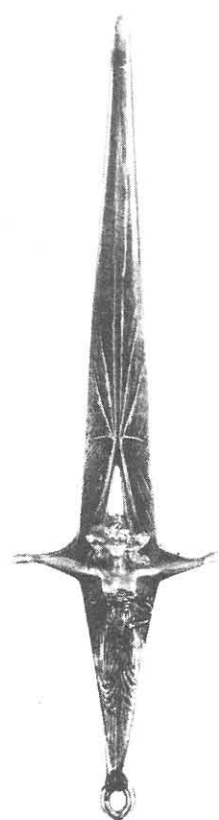
La cara civil de los golpes de Estado. Norberto Baruch Bartocchi. Galerna. Buenos Aires, 1988, 220 págs. En otras épocas más desprevenidas, algún sociólogo bien dispuesto a los rápidos etiquetamientos hubiera titulado este libro "Radiografía de la clase alta argentina". Pero en este caso, las cosas tienen mayor dramatismo y el estilo elegido es el de un urgente periodismo de de-

nuncia, hurgando nombres, redes, compromisos, instituciones. Baruch Bartocchi expone el resultado de sus investigaciones en el "corazón de las tinieblas", revelando apellidos y situaciones que componen "la cara civil" de los golpes de Estado. Aparecen así, figuras vinculadas a entidades jurídicas, profesionales, publicaciones, etc., que acompañan con febril entusiasmo las actividades militares, golpes, remezones, operativos y otros entretenimientos de ostensible notoriedad argentina. La minuciosidad casi censal del informe de Bartocchi sobre estas organizaciones cuyo modo de no muy remotas y

Opus Dei se resiente sin embargo por dejar a esos nombres apenas en estado "radiográfico", omitiendo mayores consideraciones sobre historias ideológicas y la complejidad de las órdenes intelectuales que forman los lazos que unen a la derecha restauradora argentina con sectores de la actividad económica, financiera, etc. Disponiendo su vasto material de otro modo, incluso hubiera resultado más sugestiva la figura del periodista investigador lanzado a develar las instintivas triquiñuelas estatales realizadas por esas organizaciones destinadas a pensar en la penumbra.



Vampiros: La letra con sangre entra



La carroza que transporta a Jonathan Harker hacia el alto castillo de los Cárpatos penetra lánguidamente en el túnel. Cae la noche, y queda atrás la otra Transilvania: esa región arcillosa, rellena de margas y calizas, de valles transversales cortados por bosques de abetos. En la aldea, la iletrada comunidad campesina seguirá destejendo en voz baja inquietantes historias.

Esta inolvidable escena del film *Nosferatu*, grabada en la memoria con la fuerza y la belleza del expresionismo, parece condensar otra imagen. El tíbio y distraído abogado Harker es el pionero de una travesía que ahora será nuestra.

Desde la presencia del no-muerto en las supersticiones paganas, transmitidas en forma oral y anónima en escenarios perfectamente localizables, hasta el reconocimiento —ya en el estadio del mito— de la Criatura de la Noche en las más altas formas literarias, recorreremos un camino ritual. Pasaremos de los anónimos merodeadores de cementerios a ese singular caballero mundano de irresistible mirada, frecuentador de salones donde desata fantasías entre las damas victorianas.

Sangre de amor correspondido

Una de las más concisas definiciones del vampiro puede encontrarse en el *Diccionario Littré*, aunque ya fuera consignada anteriormente en el *Manual de la magia negra*. Esta guía de conjuros y exorcismos es obra —según el erudito judío-español Rafael Cansinos-Assens— del sacerdote canario Francis de las Palmas. (Este último nombre debe tanto al cine de Hollywood que sus notas sobre lo fantástico parecen frutos de una predestinación.)

Los vampiros serían "aquellos seres humanos fallecidos hace tiempo, que vuel-

Quienes afirman que con la sangre sólo se puede hacer morcillas soslayan toda una literatura que abrevó en yugulares decimonónicas para saciar, en femenino o masculino envase, una sed que tanto fue de amor como de hemoglobina. El bárbaro recorrido de este número nos acerca a los orígenes orientales de un mito que no siempre estuvo ligado al vital fluido ni a la nobleza transilvana; un trayecto que va desde la tradición sánscrita hasta las mixtificaciones de Hollywood. Como propina: una autobiografía que el escritor español Fernando Savater se atrevió a poner en los pálidos labios del tenebroso conde.



ven a la tierra en cuerpo y alma para atormentar a los hombres, y para chuparles la sangre".

El lugar de origen del mito es, en forma excluyente, la región transilvana. Hay fundamentos históricos que traen a escena al emperador romano Vlad Tepes, tirano local que gustaba hacerse llamar *Dracul* (Hijo del Dragón). Pero más allá de estos datos biográficos demasiado conocidos, puede afirmarse que la creencia en el no-muerto es casi un fatalismo geográfico, una inevitable excrecencia topográfica.

Hay sin embargo algunos historiadores de lo fantástico que miran hacia Oriente en busca de la cuna del mito. Los más famosos poetas y novelistas del siglo dieciocho encontraron cierto genio maligno y necrófago en las páginas de *Las mil y una noches*, que Antoine Galland diera a conocer al Occidente. Lo cierto es que los doce to-

mos del arabista francés narran, en una decorosa versión ("la peor escrita, y la mejor leída", diría Borges), las andanzas de cierto fantasma de forma no-humana que ocasionalmente se aloja en un cadáver para luego cambiar de forma (ver *Cuentos del vampiro*, Paidós, 1980). Se trata, en resumen, de una mala traducción que el ya citado Cansinos-Assens, entre otros, se encargaría de corregir.

Suele señalarse que el origen del mito del vampiro tuvo lugar en la Grecia del siglo V A.C. Esta tesis clásica menciona como fuente la obra del sofista Filostrato, quien en su biografía del mago Apolonio de Tyana, refiere los encuentros entre el mago y ciertas criaturas de ultratumba. La existencia de estos resucitados sobrevive en las baladas de Goethe y en el célebre poema "Lamia" de Keats, pero totalmente alterados, quedando de la anécdota griega

apenas algunos rasgos de la leyenda popular, que no mencionaba en absoluto lo que consideramos es la esencia de la condición vampírica: la sed de sangre. En definitiva, el intento de dar tratamiento romántico a temas del clasicismo helénico es un recurso usual. Heine, entre otros, lo emplearía a fondo en su poesía.

La noctámbula resurrección del vampiro no tiene como fundamento la ambición de poderío que —según la imaginaria popular— deriva en rasgos autoritarios y lo convierte en el Señor de los Lobos y las Tormentas. La etimología acude en nuestra ayuda: vampiro es, en lengua magyar, *vampir-upir* (sanguijuela). La naturaleza vampírica clama, simplemente, por la obtención de sangre. Esta condición trágica (que luego el cristianismo trataría de atenuar) fue bien percibida por cierta corriente de la filosofía alemana que, a partir de Schopenhauer, contempla al universo como una Voluntad ciega que sólo quiere existir y perdurar.

La tesis griega tiene la insalvable dificultad de no aceptar la sangre fresca como elemento proveedor del principio vital. En las regiones templadas, la carne que debe servir de alimento tiene que ser previamente desangrada. Si esta condición no se cumple, entra en rápida descomposición y se vuelve indigerible. No hay, pues, relación entre lo que para la cultura mediterránea debe ser principio de energía vital y lo que para nosotros constituye la esencia del vampirismo: la *blood-suckiness*, succión de sangre, que de ningún modo debe confundirse con la antropofagia. El canibalismo, privilegio de los dioses olímpicos, era una práctica que resolvía la lucha por el poder, no los apremios de la naturaleza.

Para el romanticismo, no sólo es esencial el carácter hematófago de la Criatura de la Noche. El vampiro debe, también,

Por Norberto Gabriel López

ser mujer. Ese ser teratológico que, en un abrir y cerrar de mandíbulas, une la idea de lujuria a la de muerte, sólo puede manifestarse bajo la forma de la Bella que Sonríe, invitando a los placeres del lecho, lugar donde revelará a su amante su verdadera condición, no sin antes haber "sorbido hasta la médula de sus huesos" (Baudelaire).

Al noctámbulo lector que vaga solitario por las calles más alejadas de las luces céntricas, buscando y temiendo estos encuentros, esta ensoñación romántica le parecerá —como a nosotros— la más seductora forma del destino.

Polidori y la cuña de Nodier

A principios del siglo diecinueve, la iconografía del vampiro se desplaza de la imagen femenina a la masculina. El vampiro masculino comienza a popularizarse a través de los informes científicos, redactados por los médicos de la Corte a pedido de sus gobernantes. Se publican inculcables testimonios de viajeros recién llegados de Europa Oriental. Aunque Voltaire no pierde oportunidad de asestar sus agudos comentarios, arrecian los emisarios del Papa y los inhumadores de tumbas, acaso en busca del Anticristo. Ya han sido olvidadas las Morellas, las Leonoras y otras novias muertas de Poe, pero sus rasgos perduran en la nueva criatura.

La primera aparición del inquietante caballero se debe al escritor John William Polidori, en su relato "El vampiro", de 1819.

Polidori padecía una manía persecutoria obsesiva y acabó suicidándose a los veintiséis años. Fue secretario de Lord Byron, y en la relación con el poeta puede detectarse un patético caso de vampirismo. Polidori "tomó" (por no decir "bebó") los autoritarios rasgos byronianos, capa incluida, y los reflejó en su enigmático personaje. Lord Ruthven llega a Londres y desde el centro mismo de esa ciudad comienza a irradiar sus malignos efluvios, en un clásico movimiento epidémico que se convertiría en característica permanente del vampiro.

Es probable que el germen de este relato inaugural se originara tres años antes de su publicación, en las célebres reuniones de la Villa Deodati, donde Polidori participó, en su carácter de ayudante de Byron, y en las cuales Mary Shelley concibiera —entre bromas y apuestas literarias— la idea de su Frankenstein, versión moderna del mito de Prometeo.

El hecho es que Polidori había echado a rodar un nuevo fantasma por el mundo. Fue el escritor francés Charles Nodier el encargado de escribir el final del personaje, montando una espectacular persecución después de la cual el protagonista aniquila al vampiro en una plaza pública de Modena, utilizando para ello el ritual de la clásica cuña a la altura del corazón.

Para la crítica psicoanalítica la penetración por medio de la fállica estaca resuelve a nivel artístico el complejo de Edipo, al dar muerte al vampiro, símbolo del patriarca polígamo. En un nivel más elemental, la estaca resolvía un problema para los supersticiosos campesinos preocupados por los cuerpos que no presentaban signos de corrupción. Si todo comenzaba con las temidas escapadas nocturnas, nada mejor que el puntagudo madero para "fijarlos" a la tierra...

¿Y al polvo volverás?

Habíamos mencionado ya el carácter epidémico otorgado al accionar del vampiro. Para el escritor imperial, era razonable esa tendencia a expandir su dominio. Pero acaso el vampiro mismo sea consecuencia de una epidemia. Lo cierto es que el origen del vampiro no ha sido aún explicado, a diferencia de lo que ocurre con otros mitos. Es fama que la criatura reacauchada

El conde tiene la palabra

Por Fernando Savater

Nadie conoce como el vampiro la alegría de la noche. El día es un espejismo, una perturbación atmosférica: la noche es un complejo y rico estado de ánimo. Paladeo hasta el fondo, hasta el estremecido límite, el júbilo secreto de la noche. ¿Habéis pensado que en el día sólo se ven sombras, bultos que interceptan con su opacidad la luz, mientras que en la noche sólo se ven fulgores, destellos que desmienten la tiniebla? El objetivo del día es lo oscuro, lo opaco, mientras que la noche sólo sabe de resplandores. Pero sabe también que es la oscuridad lo que permite fijarse realmente en la luz y no en los bultos alumbrados por ella, lo mismo que yo sé que es la muerte perennemente padecida lo que faculta para dejarse fascinar plenamente por la vida. Para vivir algo más intenso, más refinado, más sabroso que el discreto sopor de temores y obligaciones llamado habitualmente vida, es imprescindible estar muerto y bien muerto. La muerte es el único interés de la vida, el único aliño que sazona su insipidez. Pero normalmente se nos procura con excesiva generosidad: los hombres viven tan obsesionados por la riqueza pavorosa de la muerte que apenas tienen tiempo para fijarse en la vida, lo mismo que el exceso de luz diurna les ciega para todo lo que no sean sombras y borrones. Pasan su tiempo —lo *matan*, para ser exactos— tratando de alejar de sí la muerte, previniéndola, combatiéndola o infligiéndola a los demás, viendo morir a los suyos, compadeciéndolos, envidiándolos, calculando el tiempo que les falta para quedarse del todo sin tiempo. No es raro que sólo imaginen verdadera vida después de la muerte, sea gozada personalmente en un más allá o sea disfrutada por bienaventuradas generaciones futuras. Pero como el cielo es increíble y el futuro incierto, la vida aplazada no alcanza verosimilitud. Y, sin embargo, aciertan al menos en una cosa, en que para vivir hay que estar convenientemente muerto...

Tengo resuelto satisfactoriamente el problema que les aflige, como también a mí me afligió un día. He logrado que la vida sea mi único objetivo, mi única obsesión: a mí la vida me acecha y me colma como a ellos la muerte. Y no la vida laboriosa y pacificada del armónico futuro ni las arpas y nubes de insulsos paraísos dogmáticos: no, mi vida, mi maravillosa y plena vida, es la que prometen los pechos desnudos de las doncellas, la que vibra de riesgo y aventura, la que se afirma en el poder o en el terror, la que se cifra en la cálida sangre. Vida presente aquí y ahora, para siempre, sin límites. He tenido que pagar por ella, porque todo tiene un precio, pero no he sido defraudado en mi inversión. Estoy muerto, desde luego: ¿qué otro medio hay para gozar plenamente de la vida como algo positivo, no como un atropellado sueño que se nos escapa? Desde este lado de la muerte, la vida presenta toda su riqueza maravillosa, la sutileza desconcertante de sus experiencias, los prohibidos goces que el temor de la muerte hurta a los mortales. ¡Yo cabalgo el viento, soy señor de los lobos y de las tormentas, alimento con las mujeres más bellas pasiones que la luz del día ni siquiera puede soñar! Cierta noche, aquel inofensivo idiota al que alojé en mi castillo transilvano me vio descender *cabeza abajo*, como una monstruosa araña, por la inaccesible pared de mi torreón... Es el emblema de mi destino que más me agrada. Recuerdo con nostalgia y cierto fastidio mi viaje a la puritana Inglaterra: fueron aquellos absurdos personajes, el estúpido Jonathan Harker, el sombrío místico Van Helsing, las gazmoñas Lucy Westenra y Mina Murray, quienes crearon la fábula hiperbólica de mi maldad infernal. En Transilvania, un pueblo sabio y por tanto fatalista sabe que el mal es uno de los rostros inevitables de toda grandeza; pero los ingleses se pasman ante él como un escándalo e incluso una descortesía. Por lo visto esperaban que un Inmortal acatase discretamente los preceptos de la moral victoriana... ¡cuando ni siquiera los respetaban las figuras auténticamente nobles de esa época! Nunca entendieron en dónde residía mi peculiaridad: desde aquella brumosa jornada en que llegué al puerto de Whitby en mi barco tripulado por cadáveres, empecaron a inventarme una personalidad que tenía algo de Jack el Destripador y algo de Oscar Wilde, una suerte de Aleister Crowley fantasmal...

Sus códigos están bien para esa temerosa luz en la que se ven obligados a vivir los condenados a la muerte. Pero en mi tiniebla deslumbrante no hay lugar más que para la pasión. El día es atado, pero la noche trae el deseo y la aurora regalará sangre. Sólo yo, el muerto, el inmortal, podría contaros qué entrega deliciosa es la vida. Sólo yo, el rey de la noche.

(De: *Criaturas del aire*. Fernando Savater. Planeta. Barcelona, 1979, 190 págs.).



por el Dr. Frankenstein nace en el laboratorio; el hombre puede convertirse en lobo si lleva sobre sí la maldición del séptimo hijo y la gravitación del plenilunio; las visitas de la momia egipcia motivadas por venganza o, como en la novela de Teófilo Gautier *Le Roman de la Momie* (1850), por haber muerto en estado de pecado.

El vampiro ciertamente comparte los rasgos exteriores de todas estas legendarias criaturas. Sin embargo, no aparece detrás suyo la sombra de ningún pecado original. Podría pensarse que el sencillo trámite de morir y ser mal enterrado fuera suficiente condición para pertenecer a su estirpe.

Es un hecho conocido que, desde mediados del siglo XIV, Europa fue asolada por la peste bubónica. Los barcos que traían especias desde la India hasta Génova introdujeron roedores que terminaron contagiando a la población humana. Al cabo de cincuenta años, la peste mató a casi la mitad de los habitantes de Europa. En Transilvania, región aislada, cuyos caminos eran deliberadamente mantenidos en mal estado para impedir las incursiones de los turcos, las víctimas fueron numerosísimas. El protocolo de entierros fue abreviado al máximo, las tumbas eran más que precarias. El clima y la naturaleza compacta del suelo balcánico impidieron, sin embargo, la rápida descomposición de los cuerpos. Estos pobres semi-enterrados (algunos de ellos prematuramente, como quiere la imaginación romántica) fomentaban la creencia en aquellos que se negaban a morir. Otros pueblos carentes de literatura apocalíptica y que nada saben de juicios finales emplearían la pira o la mortaja. Pero los rituales funerarios que devuelven los cuerpos a la tierra producen, casi inevitablemente, vampiros.

Humilde hermano inmortal

En Mito y realidad, el también rumano Mircea Eliade apunta que el paganismo no ha podido sobrevivir más que cristianizándose, en un movimiento que denomina "cristianismo cósmico".

¿Qué relación puede verse entre la presencia pagana del no-muerto y las cosmogonías de los textos sagrados? En el relato bíblico del Génesis puede leerse que, en el principio, hombre y mujer estaban destinados a gozar de vida eterna. Al comer del árbol del conocimiento cometen un acto de desmesura: intentar "ser como Dios", y son expulsados del Edén, perdiendo el acceso al otro árbol del jardín, "el árbol de la vida", símbolo de la inmortalidad, sobre el cual no pesaba prohibición alguna. De haber obedecido, nuestra raza hubiera compartido el destino inmortal de la estirpe de los no-muertos. Nos queda, en cambio, el conocimiento.

Algunos estudiosos del Talmud (ese "mar de conocimientos") afirman la existencia de una raza paradisíaca, engendrada por Adán en una mujer anterior a Eva. Mediante ese alucinante método de lectura que tanto fascinara a Borges, los escoliastas sefaradíes terminan afirmando que esas criaturas de Yavhe gustaron de los frutos que otorgan la inmortalidad y sobreviven hasta nuestros días.

La hipótesis talmúdica tiene un componente heterodoxo muy seductor. Una raza de medio-hermanos que habitó el Jardín, pero que se abstuvo de todo acto de soberbia. Una especie más humilde que renunció a la ambición del conocimiento, al apetito de posesión de la verdad, a los sortilegios de la ciencia que nos proporciona espejos, esos "objetos fabricados para halagar la vanidad del hombre" según sentencia Drácula, indiscutible descendiente de la estirpe, criatura demasiado modesta como para que los objetos de la soberbia lo reflejen. Somos hermanos, como quería Lautreamont, pero en las fotografías familiares, el vampiro nunca aparecerá.

Vampiros en la isla

Hacia fines del siglo pasado, la figura masculina del vampiro parece cristalizarse en la creación del escritor irlandés Abraham Stoker: *Drácula* (1897), "El rey dentro de los de su clase". Bajo el influjo de la sociedad secreta *Golden Dawn*, verdadera encrucijada de creencias, y centro de reunión de las mentes más inquietas de la época, esta secta inspirada en los Rosacrucés cobijó al mediocre novelista y lo introdujo en los cultos místicos, en rituales clandestinos celebrados a espaldas de la hostil policía londinense.

Este particular clima creado por la secta entre sus miembros, se sumó a la prosa reticente y falsamente escrupulosa de Stoker. Esta apoteosis del folletín victoriano encuentra su marco más adecuado en la inquietante figura del conde, y da por resultado una novela realmente inspirada.

Stoker era también crítico teatral. (De hecho su presentación en la secta proviene de su amistad con la amiga íntima de Bernard Shaw, la célebre actriz Florence Farr). Uno de los mayores méritos de la novela de Stoker es la viveza de sus puestas en escena. En sus páginas iniciales, mientras transcurre su primera noche en el castillo, Jonathan Harker se asoma a la ventana y ve descender al conde por el alto muro del castillo, *cabeza abajo*: nada tan inquietante como esta acrobacia maligna que destila una perturbación moral.

La sociedad secreta *Golden Dawn* abrigó elementos católicos anglicanos, expertos en ritos paganos (Arthur Machen fue su presidente) y miembros del campo de la medicina y de la física. Una asociación semejante debió tener la fuerza de una central de energía y terminó por atraer a miembros indeseables. Es un hecho que la secta fue aniquilada por dentro, cayendo la responsabilidad mayor sobre la figura de Aleister Crowley, un megalómano aprendiz de hechicero que literalmente infiltró a la secta, en una operación de carácter epi-

dérmico que sin duda tuvo en cuenta Stoker al describir las inoculaciones y succiones que sufren las víctimas del conde. En este sentido, si el Lord Ruthwen del cuento de Polidori tiene rasgos de Lord Byron, es cierto también que el conde Drácula debe mucho al impostor Crowley.

Por otra parte, la obra incluye una avalancha de juicios de valor sobre el rol de la mujer, que Stoker acumula a lo largo del texto y que casi conspira contra el delicado equilibrio de fuerzas que constituye el campo de la novela. Bajo este aspecto, la "vampiresa", iniciada al mal por la varonil figura del noble, es la síntesis de una serie de rasgos antinaturales, representados por las bacantes, las Amazonas y la bruja medieval. Stoker predica la resistencia a dejarse ganar por la mente femenina y, en este sentido, escribe contra los románticos.

En el ciclo literario de los vampiros, tiene importancia fundamental el relato "Carmilla" (1872), de uno de los más originales creadores de la literatura inglesa del siglo pasado: Joseph Sheridan Le Fanu, fundador, junto con Poe, del moderno cuento de horror. Cuando se instaló en Inglaterra la "industria de los vampiros", según Christopher Frayling, el género estaba prácticamente detenido. Voluminosas novelas con historias lineales, abundantes en ingredientes exóticos o terroríficos, pero absolutamente carentes de matiz. En este contexto, Le Fanu publica su relato, narrando la amistad de dos jovencitas desde el punto de vista de la víctima. La maestría se exhibe en la delicada descripción de los componentes eróticos que encierra ese equívoco juego que se establece en toda relación vampírica. Stoker no repetiría esta hazaña. Su carácter riguroso le dicta personajes sin autoconciencia, sin posibilidades de un comportamiento sexual que no esté sancionado por una fuerte estructura conservadora.

La literatura de vampiros recibió tam-

bién los benéficos aportes de Montague Rhode James, escritor que puso sus conocimientos de medievalista y arqueólogo al servicio del mito. Su *Conde Magnus* inaugura una costumbre que heredaría toda la literatura posterior: el vampírico hábito de descansar en un ataúd cuya tapa se abrirá ante los aterrados ojos del narrador, entre los horribles chirridos de goznes oxidados.

A diferencia del Drácula de Stoker, los personajes de M. R. James no perciben el horror en la irradiación de una criatura, sino que lo encuentran en el ambiente. El mal se apodera de las almas humanas en un movimiento centrípeto.

Corresponde preguntarse por qué la figura de Drácula se sobrepuso, pese a su extremado dualismo, al sutil erotismo de "Carmilla", o a las turbadoras descripciones de mausoleos y panteones que abundan en la prosa de James; por qué la delicada mente romántica, enamorada del matiz, fue relegada por este sistema grosero de premios o castigos.

Nuestra época, casi como cualquier otra época, es esclava de la medida. Invitaciones a recorrer el camino del exceso, para acceder al palacio de la sabiduría, como escribiera Blake hacia 1850, sueñan a los oídos contemporáneos como farsas siniestras que deberían ser penalizadas. Es como si ninguna revelación pudiera escapar al sistema de la razón instrumental, dedicada a petrificar los secretos, convirtiéndolos en ejemplos, en finales con moraleja: Stoker quiere a un Drácula muerto ritualmente a manos de su vengador, Van Helsing; es el precio por haber salido de los Cárpatos, por haber pasado al otro lado. Final feliz, para uso de los hijos de la Razon. Algo que el romanticismo no podía ni quería dar.

Pero el sueño de esa razón produjo, entre los pliegues del saber positivista, un nuevo monstruo: el cine.

El espíritu del poeta romántico perdura allí. El escenario apenas ha cambiado: ayer eran las decrepitas galerías de la mansión Usher; el torvo graznido del cuervo. Hoy, la cabalgata wagneriana sobre los restos humeantes y crujientes de un mundo que se derrumba. Siempre, el corazón de las tinieblas.

Un mundo donde el hombre es leyenda. Un anti-imperio del sol: el tiempo de la noche. El verdugo seguirá matando al vampiro. Willard seguirá sacrificando a Kurtz. Sólo que después de cumplir su misión ya ni siquiera pertenecerá al ejército del bien. Habrá conocido el horror, y a él volverá, cíclicamente. Solamente le resta esperar, en la oscuridad de su habitación, que el destino llame a su puerta.

Bibliografía elemental

"El Vampiro". John William Polidori. (En: *Antología de cuentos de terror*. Selección de Rafael Llopis. Alianza. Madrid, 1981, tomo 1).

"Carmilla". Joseph Sheridan Le Fanu. (En: *Carmilla y otras alucinaciones*. Ediciones Librerías Fausto. Buenos Aires, 1975). El conde Magnus. M. R. James. Ediciones Librerías Fausto. Buenos Aires, 1975.

"Episodio en la historia de la catedral". M. R. James. (En: *Antología de cuentos de terror*. Alianza. Madrid, 1981, tomo 2).

"El vampiro estelar". Robert Bloch. (En: *Los mitos de Cthulhu*. Alianza. Madrid, 1969).

Vampirismo. E.T.A. Hoffman. Corregidor. Buenos Aires, 1973.

Soy leyenda. Richard Matheson. Minotaur. Buenos Aires, 1960.

La hora del vampiro. Stephen King. Poema. Buenos Aires, 1977.

"El viyi". Nikolai Gogol. (En: *Horroscopo*. Nostromo. Madrid, 1974).

Cuentos del vampiro. Paidós. Barcelona, 1980.

BIBLIOTECA QUINTO CENTENARIO

En nuestro programa de colaboraciones con el sector editorial, queremos servirnos del libro como un elemento que invite a la experiencia y a la reflexión compartida, un instrumento que fomente solidaridad e ilusión de futuro.

Desde distintos planteamientos y formatos la Biblioteca Quinto Centenario quiere fomentar un análisis rico y plural sobre la realidad americana.

Colección Biblioteca Iberoamericana



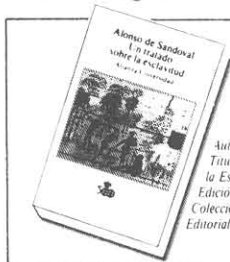
Autor: Guillermo Céspedes.
Título: *La Independencia de Iberoamérica*.
Serie: Historia.
Editorial: Anaya.



Autor: Emma Sánchez Montañés.
Título: *La Cerámica Precolombina*.
Serie: Civilizaciones.
Editorial: Anaya.



Autor: Luis Milones.
Título: *Historia y Poder en los Andes Centrales*.
Colección: Alianza América.
Editorial: Alianza Editorial.



Autor: Alonso de Sandoval.
Título: *Un Tratado sobre la Esclavitud*.
Edición: Enriqueta Vila Vilar.
Colección: Alianza Universidad.
Editorial: Alianza Editorial.



Autor: Damián Bayón.
Título: *3 Siglos XIX y XX*.
Colección: Historia del Arte Hispanoamericano.
Editorial: Alhambra.

BIBLIOTECA QUINTO CENTENARIO.
Un diálogo abierto con nuestro futuro.





Travesía por los jardines de Luxemburgo. Marc Augé. Trad. de Claudia Ferrari. Gedisa. Barcelona, 1987, 176 págs. Alrededor de A 240

No menos exótica que la de su tocayo italiano, la *traversée* de Marc Augé no nos trae la novedad de los spaghetti y mucho menos la de la pólvora. Su comercio entre las apartadas regiones de los objetos etnológicos es, para no perder actualidad, financiero: la rápida intercambiabilidad de los sistemas simbólicos en el mercado mundial de valores y su convertibilidad en la bolsa antropológica de París.

Claro que, más confortable y menos épico que el de su antepasado, su medio de transporte abandona la simpática pesadez del elefante oriental que ilustra la tapa del libro para transformarse en *métro* parisino, más veloz y eficaz. "Qué otra cosa hacemos cuando, obedeciendo a la rutina cotidiana o a una obligación circunstancial, tomamos el *métro*, sino pasar de aquello que los etnólogos denominan un sistema simbólico a otro", y agrega "sucede que nuestra vestimenta, nuestro aspecto exterior traducen algo, de estos cambios, aunque no en todos los casos; el desplazamiento en el espacio es casi siempre necesario" (subrayamos). Espacios simbólicos que este etnólogo (dedicado durante años al estudio de África, fervor que interrumpe para realizar esta riesgosa observación de su propia "tribu") atraviesa sin contratiempos vagando por el estrechísimo sendero que sirve de límite difuso entre la ciencia y la ficción: en esta novela el objeto construido por el etnólogo —ese simulacro que retorna al científico como confirmación de la realidad— se convierte en el elemento de referencia cuando Augé quiere describir su propio medio.

Si transcribir un orden simbólico completamente ajeno al nuestro implica reducirlo a las categorías constitutivas de nuestra lengua (constitutivas de la realidad y de la lengua, es decir, pseudotranscendentes), describir nuestro propio orden simbólico no nos enfrenta a dificultades menores: es rastrear en su fundamento los supuestos que sostienen nuestro discurso. Tarea imposible, según los psicoanalistas, a menos que se haga a partir de Otro: para Augé ese Otro serán las culturas tribales (particularmente, las africanas). Pero por otro lado, apoltronado en el invisible sillón del analista se encuentra un etnólogo disfrazado de shamán: "Entre la escritura de unos y la lectura de otros se extiende toda una zona de malentendidos posibles donde se enredan muchos debates. La perspicacia del shamán sería a veces muy útil para el restablecimiento de este tipo de comunicación".

El shamánico viaje de este *traversier* nada solitario por la ciudad de París, aunque sea en *métro*, se convierte en una ida y vuelta entre Francia y África, un entre-dos mediterráneo, una serie de metáforas (transportes) que sostienen la estructura ficcional del texto. Así el *traverser* se convierte en *travestir*: disfrazar a los caciques con las corbatas de los burócratas del gobierno francés o ponerle a Mitterrand un taparrabos no menos exótico: las imágenes, como en un sueño, se superponen, se condensan, se metamorfean por efecto de la comparación de las diferentes culturas.

Dos caras de la *etnonovela*: si se admite que existe la estructura común, el código profundo que garantiza la traductibilidad de uno a otro sistema, se está del lado *etno*. Si se piensa, en cambio, que no existe ese alma universal que



legítimo el paso de uno a otro, entonces se cae sobre el lado más incierto y divertido de la *novela*, de la metáfora y de la ficción.

Si algunos presentadores de televisión se parecen a los héroes de Homero (p. 42), algunas instituciones a los dioses griegos (p. 58), el cambio de primer ministro a los ritos africanos de inauguración del año con limpieza real y simbólica (p. 26), un supermercado a una encrucijada, etc., podemos pensar que lo otro vuelve como lo mismo o lo mismo como lo otro (ambos recursos poéticos) o creer, por cierto efecto de la escritura, que no se reproduce en la realidad, en la tradicional, conservadora y compulsiva vuelta cíclica de lo mismo (recurso antropológico).

Leer, como hace Augé, a África desde Francia es afrancesar a África pero también africanizar a Francia. Augé, entonces, da una vuelta de tuerca más: hace que la sociedad francesa se mire en el espejo de su propia construcción imaginaria, de su propio simulacro, en ese otro que vuelve como su semejante o en su mismidad que retorna, de manera inquietante, como lo otro. Poco trabajo le cuesta, pues, fictionalizar, novelizar el discurso antropológico: "Si abandono la etnología de la periferia para mirar a mi alrededor, se me ocurren otras imágenes". Estas ocurrencias imaginarias de un etnólogo son las que imponen el juego poético de las semejanzas y las diferencias, aunque sean sus ancestros (Durkheim, Lévi-Strauss, Marx, Weber, Lacan, etc.) los que se las susurran al oído.

Dardo Scavino



La escuela como investigación. Francesco Tonucci. Prólogo a la edición argentina: Hilda Weissmann. Miño y Dávila. Buenos Aires, 1988, 108 págs.

Acaso ahora —con este libro y con otros títulos que se anuncian de Francesco Tonucci— como en un juego de resonancias, comiencen a reverberar los ecos de la vigorosa voz de este pedagogo italiano que visitó nuestro país el año pasado. La mayoría de los devotos oyentes de las maratónicas conferencias que pronunció en Buenos Aires concurren para escuchar al corrosivo dibujante FRATO —seudónimo con el cual muestra su talento en esas liendes—, autor de *Con ojos de niño* y *Niño se nace*. No eran muchos quienes conocían sus libros teóricos. Sus ideas se habían difundido ya, desgastadas por las máquinas de fotocopiar, garfio en mano y parche en el contador de copias. En fin. Que Tonucci mantenga viva su palabra con esta edición local de un texto —me cuesta vencer la tentación de llamarlo "clásico" y como verán no lo he logrado— de 1974 que conserva toda su vigencia.

Para F. T. la investigación es la alternativa metodológica para cambiar la escuela tradicional sobre la cual cae impiadosamente. Desde una clara postura ideológica hace sus aportes en el terreno didáctico con un sólido conocimiento de las características evolutivas del sujeto que aprende.

Pero, cuidado. Su lectura amena nos puede llevar por caminos superficiales, erróneos. Cuando Tonucci dice cambiar la escuela dice exactamente eso: *cambiar*. Y no empujar. Del mismo modo que cuando dice investigación no se refiere a aquellas tediosas "clases por equipos" en las cuales cada alumno recita una parte, jamás conectada con la de sus compañeros, de un tema elegido por el maestro en el índice de algún manual escolar. Investigar es otra cosa. Es hundir el cuerpo en el conocimiento que interesa, construirlo por caminos propios asumiendo los riesgos que esto entraña.

Es también muy interesante —aunque intuyo que el pensamiento del autor debe haber crecido en estos años— el breve trabajo sobre la creatividad que cierra el libro. Demuestra en él, con ejemplos clarísimos, como ésta no es un don de la naturaleza que a algunos les toca y a otros no. Para F. T. la creatividad es una condición potencial que unos pocos logran preservar de las influencias "educativas" de nuestra sociedad. Asignándole, por supuesto, un papel destacado a la escuela en ese cercenamiento. "La escuela interrumpe la investigación autónoma del niño... cuando le dice basta de juegos, también hay que trabajar".

Tonucci es miembro fundador del Movimiento Cooperativo de Educación, originariamente un puñado de educadores entre los cuales estaban Mario Lodi, Gianni Rodari, Fiorenza Alfieri, Bruno Ciari, etc., que hoy se ha extendido a toda Italia y que influye marcadamente sobre el pensamiento pedagógico europeo actual. Sus postulados originales fueron el rechazo del libro de texto obligatorio, el respeto de las posibilidades e intereses de los chicos, la militante defensa del papel del ambiente en la adquisición del conocimiento y, obviamente, de la investigación como única metodología válida.

En síntesis: un breve texto muy sabroso, cuya edición local, no lo dudo, posibilitará su necesaria difusión.

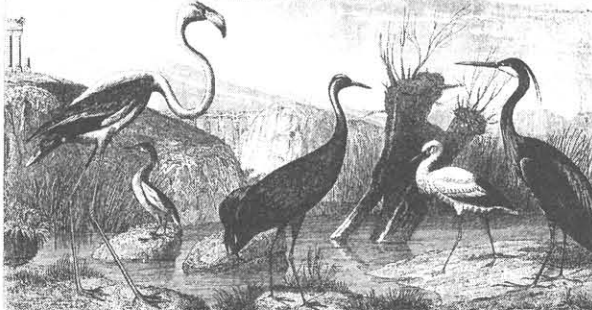
Carlos Silveyra

RECIENVENIDOS

Metafrasta, Año IX, No. 9, noviembre de 1988. Con cierto retraso, llega a babélicas manos el último número de esta publicación autodefinida como "primera revista submarina". Dirigida por Carlos María y Bettina Caron, editada en 158 páginas lujosas, *Metafrasta* trabaja sobre la base de lo producido por el Taller Literario de la mítica Escuela del Sol; irreverente, prolífica, generosa, la revista pone de manifiesto apenas una punta del iceberg que la actividad de ese taller supone. La marca generacional se verifica en la temperatura de los textos, la diagramación de clara

tendencia pop y una pasión difícil de doblegar. Este número incluye una entrevista al plástico Miguel Ángel Vidal, una investigación sobre la generación literaria del 60, prosas, poemas y juegos literarios de la populosa barra animada por los Caron; además, una sección de bibliográficas, historietas, polémicas e informaciones varias. A esta pléthora de discursos se suma, desde este número, la llamada "página del poeta del interior", abierta a las inquietudes líricas de todos los vates habitantes de este suelo generoso, quienes no tienen más que enviar sus pecadillos escritos para hacerse de un lugar en el parraso metafrástico.

Espacios, No. 7, noviembre de



ciembre de 1988. La misma mano que acercó a ésta la revista *Metafrasta*, con igual premura habilitó a nuestro ávido ojo el último número de la publicación

perseguida en el frescor de los claustros universitarios. En ella, destacan con luz propia una encuesta realizada a notables de la crítica argentina (Noé Jitrik, Beatriz Sarlo, Jorge B. Rivera y María Teresa Gramuglio), la

transcripción de lo más sabroso dicho por Reyna Pastor, Ruggero Romano y Tulio Halperín Donghi sobre José Luis Romero, en las jornadas que se realizaron en su honor en el Centro Cultural San Martín; un dossier sobre "Teoría y prácticas de la comunicación social" (textos de Alicia Entel, Jorge B. Rivera, Heriberto Muraro, Margarita Graziano y Enrique Vázquez). Además, una nota de Omar Borré sobre "Arlt y la revista Don Goyo"; una entrevista a Juan Acha; un artículo de Beatriz Trastoy: "Los discípulos, la parábola del grotesco"; un reportaje de Carlos Dámaso Martínez a la escritora uruguaya Armonía Somers y la habitual sección de comentarios bibliográficos.



Juan Carlos Onetti.
Hugo J. Verani (editor).
Taurus. Madrid, 1987, 407
págs. Alrededor de A 490

La película *Después de hora* de Martin Scorsese, muestra en una de sus capas la superposición y convivencia, en este caso en la ciudad de Nueva York, de diferentes modas que se fueron usando en los últimos veinte años; lo mismo sucede con la última película de Almodóvar. El libro Juan Carlos Onetti de algún modo recurre, quizás sin quererlo, al mismo muestrario. Las modas en este caso no son vistosos vestidos o "conjuntitos" de mujer sino la estratificación de los usos de las varias teorías críticas de los últimos años.

Hugo Verani hizo la compilación de unos veinte años de crítica sobre Onetti y la completa con una bibliografía actualizada. Con lo cual su edición resulta útil e indispensable para los fanáticos de este escritor. A tal punto que leer el libro es otra forma de releer a Onetti, ya sea a través de las citas profusas de sus cuentos y novelas, ya por los rearmados argumentales que muchos críticos hacen.

El libro resulta, en una primera lectura general, un *repertorio* de todos los tópicos onettianos: personajes misteriosos que se mueven detrás de oscuros objetos y guiados por confusos móviles entre la sordidez de un mundo o submundo de bordes poco claros; el cuestionamiento de lo real y sus estrategias de representación literaria que deriva en una profusión de versiones sobre las historias contadas; las técnicas narrativas que configuran la dimensión onettiana del mundo (el punto de vista, las omisiones, los montajes cinematográficos, el fragmentarismo); la fundación de un espacio narrativo en la literatura del Río de la Plata después de Arlt.

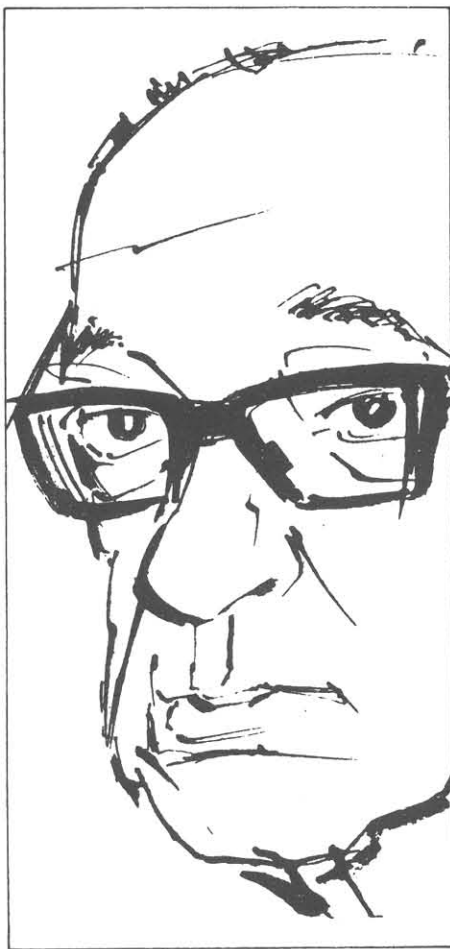
Sin duda, la confluencia en la descripción de este "mundo Onetti" tiene menos que ver con el acuerdo de los críticos que con una indudable consolidación literaria de su narrativa que ya supera la docena de volúmenes.

Verani dirá en deslucido prólogo que "si bien el reconocimiento de la importancia de su narrativa fue tardío, la revaloración crítica ya es firme y abundante". Imposible no estar de acuerdo con tal afirmación, pero convendría detenerse a pensar en los avatares de la trayectoria de esas lecturas. Juan Carlos Onetti fue uno de los escritores más leídos en el Río de la Plata durante la década del setenta y la prolífica labor crítica que se desarrolló a partir de su literatura (como efecto sin duda posterior al boom) lo demuestra. Por lo general los críticos leen a los escritores de éxito.

Sin embargo, hoy Onetti parece algo así como una gloria del pasado rioplatense con la que se regodean los europeos que están reeditando sus textos e, incluso, su crítica. Le sucede a Onetti algo así como un segundo exilio que se soporta en el primero.

El libro de Verani tiene un capítulo inicial que recoge los artículos sobre la narrativa de Onetti en general. Entre ellos sobresale el de Angel Rama, "El narrador ingresa al baile de máscaras de la modernidad", que con su perspicaz y conocido sentido histórico coloca los textos de Onetti en la literatura del Río de la Plata a la vez que la inserta como una de las manifestaciones de la crisis de la modernidad. El artículo es de 1983 y fue publicado por primera vez en Italia.

En la segunda parte del libro, la de los "Estudios particulares", se agolpan artículos sobre *El pozo*, *La vida breve*, *Los adioses*, *Para una tumba sin nombre* e incluso *Dejemos hablar al viento* y más pormenorizados sobre



cuentos y relatos breves. Hay varios nombres en la sección y, como suele suceder con las compilaciones, el nivel de los críticos es inequívocamente desigual. Están aquellos que profundizan el repertorio onettiano y que afortunadamente no son legión.

Están los otros, los que se proponen reescribir o escribir nueva crítica a partir de las narraciones de Onetti. Javier Concha en "Conciencia y subjetividad en *El pozo*", un viejo trabajo, realiza un análisis textual e intertextual exhaustivo. Zunilda Gertel ("El yo y el mundo de lo otro en el espacio narrativo de *La vida breve*") sin excesiva jerga crítica, da un vasto panorama de los procedimientos más frecuentes en toda la narrativa de Onetti y, a pesar de su título, el trabajo resulta interesante.

Josefina Ludmer contribuye con un capítulo de su libro ya clásico *Onetti: los procesos de construcción del relato* (1977) y el trabajo de Sylvia Molloy, "El relato como mercancía: *Los adioses*", es brillante. Sin duda la compilación sobre la narrativa de Onetti además de indispensable para quien estudia, es legible y disfrutable por tramos. Pero quizás su logro más significativo sea exterior a ella misma: al cerrar la última página del libro, le queda al lector la necesidad de volver a releer "su" Onetti.

Luisa Franco



Barthes. Jonathan Culler.
Trad. de Pablo
Rosenbluth. Fondo de
Cultura
Económica. México, 1987,
149 págs. Alrededor
de A 90

El Dr. Culler es un profesor de francés. También lo era el paraguero de Cherburgo, lo cual no los complica ni por asomo en una teoría de conjuntos. Los críticos de la nueva crítica de la vieja crítica se repiten: son loros de consenso. La erudición es como ocupar el blanco de una hoja con más notas que cuerpo. Pero ser tilingo es anexar notas al pie que hablen siempre de mí: la moral estructuralista es la moral de Narciso. Si la tarea de un divulgador es o bien la de un evangelista, o bien la de un snob, el autor de este opúsculo es misionero porque es pionero, esto es, porque lee en su lengua los arabescos de la otra, carece de garbo, es chasqui; pero es también snob en la estela de Sontag, que a gatas es un estilo. Barthes diría, incluso del suyo, "una red organizada de obsesiones".

Pero se sabe que el breviario es un manual de balneario. Es la academia en traje de baño. Que la arbitrariedad del signo no es menos influyente, ni menos tortuosa que la arbitrariedad del signo. El punto de inflexión es un camión de lavandería, en febrero de 1980, cuando atropella al biografiado frente al Collège de France. El francotirador era por fin lavado de sus culpas en las narices de la gaja ciencia. Nunca fue bien visto por las iglesias, ni por las ortodoxias. Culler, que escribe con abanico en la mano libre, tampoco le concedió sus piruetas de pirata, su seminal seminario. No concedió, en fin, que la obra proceda por caprichos, por enrojecimientos sucesivos, por manías que perecen. Ignoró que Barthes daba cartas, que era el *croupier*. Que los viajes al Marrakesh o un tragamonedas japonés guardan la simetría de un viaje por la lengua. ¿Habrá que admitir que la gramática americana es finalmente chomskyana? En un prefacio de 1975, arriesga: "es sin duda significativo que la iniciación lingüística de Roland Barthes tuvo lugar en Alejandría en 1950 por los buenos oficios de Greimas, y que que leyó a Viggo Brøndal antes de leer a Saussure, pero la reconstrucción de biografías en detalle distraería la atención sobre la cuestión de cómo un modelo lingüístico puede organizar la crítica literaria y cuál es su validez". El otro profesor de francés, el de Egipto, era todo él una pornografía, con erotemas y reglas de combinación. La picardía o el tempestad de expresar lo expresable: pues donde hay sentido, hay sistema.

El cambio de ruta es a su parecer *Le plaisir du text*. Delibera el hedonismo del teñido francesillo, cuya cura de la tuberculosis es de hecho una forma de vida. Los sanatorios en los Alpes han reunido las abluciones o las gárgaras de muchos popes. Barthes no era el contrasujeto. La identificación de *cuerpo* como su palabra *maná* data quizá de entonces; de los almiarados cánones de la tos. Y la opinión pública, esa fanfarria, ese trompeteo a la hora de la siesta, dio sin duda el veredicto de una lectura del placer o del goce ilegible: su sistema de la moda, ahora, era la mismísima lengua. La alelada virtud de Culler fue querer escribir el Barthes par lui-même con los hábitos de un monje en Oxford. El modelo de Michelet, que sin duda cultivó, fue concebido en la convalecencia, en el forzado ocio del pijama; no en la opulencia del imperio que traduce. Los diez capítulos de su librito obedecen a un atlas inexperto, a la conjunción de la sorpresa, al aplauso. Menester tan vano habla por cierto de otra vanidad: la de ser un lingüista.

Octavio Di Leo

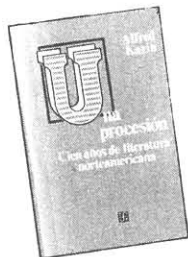


puntosur libreros

TODAS LAS NOVEDADES

Editoriales: Puntosur/Del Sol/Nueva América/Contrapunto/Legasa/Bruguera/
Editora 12/ Helguero/Tarso/Universidad Nacional del Litoral/Oveja Negra
(Colombia)/Monte VI (Uruguay)/Marcha (Uruguay)/Nueva Sociedad (Venezuela)

Av. Corrientes 1225 Capital - Tel. 35-2355



Una procesión: cien años de literatura norteamericana. Alfred Kazin. Trad. de Juan José Utrilla. Fondo de Cultura Económica. México, 1987, 476 págs. Alrededor de A 325

La procesión de Alfred Kazin (el título es una cita de Whitman, que pone a Emerson al frente de una procesión de escritores norteamericanos por venir) es una visión panorámica de los más grandes escritores norteamericanos de 1830 a 1939, una visión que, como casi todos los trabajos de este tipo en los Estados Unidos, se hace desde un punto de vista restringido y constante, y que, por lo tanto, resulta panorámica en el tiempo, pero parcial en cuanto a los autores individuales. En este caso, el objetivo de Kazin parece ser estudiar la relación de los autores y sus obras con algo

que podemos llamar "historia". Así, incluye entre los escritores al historiador Henry Adams y lo coloca casi en el centro de su reflexión (claro que en esto lo ayuda la definición de la historia como ficción).

Kazin es un crítico que probablemente aquí llamarían "antiguo". No tiene una visión posestructuralista y utiliza palabras sencillas y comunes. Lo que dice en *Una procesión*, por otra parte, no agrega demasiado a lo que puede saber un especialista (y aclaro que esto no tiene nada que ver con lo anterior: creo que se puede decir mucho con palabras comunes). Se podría afirmar que éste es un libro para personas que se interesan por la literatura norteamericana sin conocerla demasiado. Con esa función en vista, una función *introdutoria*, *Una procesión* es un hermoso libro, un libro que abre puertas permanentes, puertas de conexión entre las ideas políticas del autor y su obra, entre sus opiniones históricas y su prosa o su poesía, entre el estado de cosas y las contradicciones internas de sus personajes. Lo que queda es una primera impresión, una guía que ayuda a entrar a las obras fundamentales de esos años y a entrar con una idea no sólo de la obra sino de lo que la rodeaba cuando fue producida.

El libro tiene aciertos de presentación, como las citas bilingües en el caso de los poemas, y un problema de tra-

ducción: el traductor ha sido demasiado fiel y su castellano a veces es tan poco castellano que cuesta entenderlo si uno no puede imaginar el original.

Pero hay algo más, algo que Kazin hace como al pasar, en frases que pueden parecer circunstanciales y que, en realidad, están aportando ideas que me parecen interesantes aun para los especialistas: comparar. Kazin relaciona autores con autores, posiciones políticas con otras posiciones políticas, sentimientos y sensibilidades con otros sentimientos y sensibilidades. Lo interesante es que sus relaciones no son conocidas, ni trilladas, no Eliot con Pound o Emerson con Whitman, sino Emerson con James y con Eliot, o James, sí, Henry James, con Mark Twain. El resultado de estos acercamientos y reacomodamientos es sorprendente. De pronto, uno tiene una perspectiva nueva de cada uno de los miembros de la comparación; y aprende. Estas comparaciones no son el centro del libro de Kazin, ni su primer objetivo, pero están ahí y dicen. Dicen, más allá de la función *introdutoria* básica, y hacen de *Una procesión* un buen libro de ideas, de comienzos. Un buen libro, por lo tanto.

Márgara Averbach



Vida y miserias del coracero Destouches

El 27 de mayo de 1894, en Curbevoie, ni siquiera en París, nace Louis Ferdinand Destouches, el mentiroso. Durante la primera guerra mundial, dibujantes como Barrés o George Scott trabajaban ilustrando la tapa de *L'Illustration*. En uno de esos números puede verse al coracero Destouches, montado a un jamelgo desbocado, llevando un mensaje en la mano en alto, atravesando las explosiones de obuses. En segundo plano, bajo la humareda, a los alemanes atrincherados, colaborando en la puesta heroica, disparando. De este cuadro resultó herido en la cabeza y en el brazo. La primera herida dejó huellas que aún hoy pueden seguirse. La segunda pasa para el lector desapercibida gracias a que el brazo derecho, el que estrecha la mano, quedó ileso. Desde entonces, Destouches,

el pensionado, oye ruidos irreproducibles que lo obligan a tener que resignarse a no poder dormir, por el resto de su vida, más de dos o tres horas diarias.

Por recomendación de un amigo (un estudiante, un flojo él también, un camarada), y con el recuerdo de alguna felicitación perdida a propósito de su tesis doctoral sobre la vida y obra de Semellweis, Destouches, el matasanos, comienza a escribir una novela. Reescrita 19 veces, extraía el último original sobre el tapizado de un tren de provincia. Finalmente acogido por un editor arruinado para salir de su ruina (Dönoel), contaba con el doble de páginas de la versión del tren. Se llamó *Viaje al fin de la noche*, y su autor, que a partir de ahora llamaremos Céline, como su madre, la había llevado con el rabo en-

tre las patas a los hermanos Gallimard, que la rechazaron porque se quedaron dormidos antes de terminarla. Lo que sucedió después es difícil de transcribir: hubo revuelo, ruido. Los primeros que vieron claro fueron Trotsky y Paul Nizan. Sartre se obnubiló. Camus no tanto. Miller no volvió a reponerse. En Francia quedaba Albert Paraz, a su manera, temblando. Bernanos comenzó a admirarlo. Marcel Aymé a venerarlo. Cendrars se permitió amarlo, pero Cocteau no se arriesgó a tal cosa. Roger Peyrefitte y Chandone, evitaron el peligro. Pasando a los críticos, Gaëtan Picon lo puso en su sitio, mientras que André Rousseaux no supo dónde ponerlo. Lo que llama la atención (y en eso nadie concuerda) es su voz: se parece a la de un niño, perdido en el zoológico, llamando a su madre. Aragón, que para entonces era stalinista y Elsa Troilet, que siempre lo fue, lo tradujeron al ruso.

Del viaje que realizó invitado por su editor ruso, resultó un panfleto insoportable titulado *Mea culpa*, donde se sacude las pulgas que recolectó en su estadía y rompe con sus simpatías comunistas. Comienza a aullar contra la patria del socialismo. Como todos los libros que editará posteriormente, no fue bien acogido. Quizá su segundo libro, *Muerte a crédito*, que tardó cinco años en escribir, no haya corrido esa suerte. Pero sólo quizá. Trotsky cierra los ojos. Nizan, en cambio, como era su costumbre, señala con el dedo. ¿Céline?: las manos limpias, como el kantismo. Está herido, sufre insomnio; su amor, la mujer a la que dedicó el *Viaje...*, se volvió loca.

Debe viajar a los Estados Unidos y volver a París a ver a su hija. Pero es pobre, y entonces se endeuda. En una foto se lo ve: tiene la cara del que sabe que nunca jugará de parte de la ley; inteligencia; unas ojeras increíbles. No hay que olvidar que dormía tres horas por día. Su obra de teatro *L'Eglise*, basada en el *Viaje...*, no puede ser representada. Como los teatros estaban en manos de judíos, Céline, el logorreico, comenzó a odiarlos. Olvidado, abandonado el teatro, ellos quedaron. Escribe otro panfleto, *Bagatelas para una masacre*, que aún hoy permanece prohibido. Le quitan su permiso para ejercer la medicina. Está loco. Trata de volver sobre sus pasos para recuperar su propio nombre, pero es tarde. Será Céline, el hombre sin experiencia colectiva, lo que se dice un individuo. O no será nada.

Un buen día, esperando el metro en un suburbio, viendo y oyendo el tren acercarse a la estación, descubre su estilo, como una piedra. El, que siempre presta excesiva atención a los instantes, que conoce el día y la hora en que, treinta años antes de su muerte, necesitó por primera vez un bastón, narra la historia de ese descubri-

miento en *Conversaciones con el profesor Y.*

Es una casualidad que Céline, que aborrecía el cine, haya dado al arte el mismo sacudón que los hermanos Lumière describiendo lo mismo. Pero los hermanos Lumière no eran lo que hoy se podría llamar documentalistas. Ellos filmaban lo mismo que para entonces pintaban los impresionistas: bebés tomando la sopa, obreros saliendo de la fábrica, trenes llegando a la estación. El documentalista es Méliès y él se borraba de las actualidades. A pesar de todo, Céline se parece más a él: Méliès narra la llegada de los hombres a la luna; Céline la entrada de los chinos en Cognac. Es lo mismo. La relación está dada por la siguiente ecuación: en la medida en que Méliès documentaliza, Céline malbarata la gramática y se vuelve loco furioso. Ese estilo de caja completa, excesivamente exclamado, lleno de puntos suspensivos, de aliento difícil de seguir, y que debe leerse como quien canta mientras corre, lo vuelve intragable.

En *Muerte a crédito*, suelta algunas palabrotas sobre Poincaré (sin olvidar las primeras páginas del *Viaje...* que tanto gustaron a Trotsky, en donde se veía a Poincaré inaugurando una exposición canina), todo con ribetes de oro y aplicaciones de esmeraldas. El magistrado instructor preguntó si aquel degenerado era oficial de la reserva. La respuesta fue negativa y el proceso siguió su curso. Céline, el misántropo, abraza a los alemanes que vienen a salvarlo. El sabía que lo salvarían porque, si se recuerda la tapa de *L'Illustration*, ellos siempre habían sido sus colaboradores. Cuando los aliados liberan París, no lo encuentran. Está huyendo con su mujer, su gato Bebert, y su íntimo amigo, Le Vigán, Cristo. Atraviesa Europa hacia el norte, Dinamarca, donde lo espera su cuenta bancaria. Es tomado prisionero y condenado a muerte. La intelectualidad europea despierta, porque como no era un escritor americano lo habían olvidado. Piden por la liberación de "uno de los renovadores más grandes de la literatura moderna, después de Joyce". Lo liberan, después de dos años de cautiverio, aludiendo a alguna apreciación antibélica que se había colado en Escuela de cadáveres. Declarado inocente, sucede lo increíble: Céline, el funámbulo, vuelve a Francia. Muere en 1963, el mismo día que ponía punto final a su novela *Rigodón*, que dedica "a los animales". Todo lo cual tal vez no tenga mucha relación con el libro de Julia Kristeva *Poderes de la perversión*.

Guillermo Piro

A propósito de: *Poderes de la perversión*. Julia Kristeva. Trad. de Nicolás Rosa y Viviana Ackerman. Catálogos. Buenos Aires, 1988, 281 págs.



Entrevista a John Barth **Ser interesante, no cambiar el mundo**

—¿Cuándo advirtió que en realidad escribir sería su profesión?

—Ese momento parece producirse más tarde en la vida de los escritores norteamericanos que en la de los europeos. Los muchachos y las chicas norteamericanos no crecen pensando "voy a ser escritor", como dicen que le ocurría a Flaubert: alrededor de los doce años, decidió que sería un gran escritor francés, y por Dios que acabó siéndolo. En este país es más probable que los escritores, particularmente los novelistas, lleguen al oficio por alguna puerta trasera. Casi todos los escritores que conozco iban a ser alguna otra cosa, y después se encontraron escribiendo por una suerte de *apasionado descuido*. En mi caso, yo iba a ser músico. Después descubrí que, aunque tenía cierta aptitud amateur, carecía de talento profesional. Así que me fui a Johns Hopkins a ver si encontraba alguna otra cosa que pudiera hacer. Allí empecé a escribir relatos —cometiendo todos los errores que usualmente cometen los escritores primerizos. Después de escribir una cantidad de malas páginas como para llenar una novela entendí que, aunque no lo estaba haciendo bien, eso era lo que yo iba a hacer. No recuerdo que la idea se me presentara como un *insight* avasallante ni como una intuición genial, sino más bien como el reconocimiento absoluto de que, para mal o para bien, ése era el modo en que pasaría mi vida. En Johns Hopkins tuve la ventaja de conocer a un poeta español, espléndido, con el que leí el *Quijote*. No recuerdo una palabra de lo que decía sobre el *Quijote*, pero el viejo Pedro Salinas, ahora muerto, refugiado de la España franquista, encarnaba ante mis ojos inocentes e ingenuos la posibilidad de que una vida dedicada a componer frases y a relatar historias podía ser digna y noble. Si las obras han terminado por ser dignas y nobles o no, es otra cuestión, pero creo que mi experiencia no es inusual: uno decide ser

Prolíficas en fabuladores de toda laya, las tierras al norte del río Bravo han ofrecido al mundo una larga lista de nombres propios. Dentro de ella, el de John Barth se recorta con nitidez, quizá porque ha profundizado como nadie en esos pagos sobre las preocupaciones formales de la narración. Nacido en Maryland en 1930, quien quiso tempranamente ser orquestador de jazz abandonó sus estudios en Juilliard para graduarse en periodismo en la Johns Hopkins University (1952). A pesar de reconocer su tendencia a elaborar novelas complejas, Barth confiesa anhelar un público masivo, que títulos como *The Floating Opera* (La ópera flotante, 1956), *The End of the Road* (El fin del camino, 1958), *Lost in the Funhouse* (1968) y otros no han sabido repararle.

violinista, uno decide ser escultor o pintor, pero descubre que es un novelista.

—¿Con cuál instrumento musical empezó?

—Era percusionista. Lo que quería ser en realidad era orquestador —que en esa época se llamaba arreglador. Un arreglador es un tipo que toma la melodía de otro y la somete a sus propios propósitos. Para bien o para mal, mi carrera de novelista ha sido

la de un arreglador. Mi imaginación está más cómoda con las viejas convenciones literarias como la novela epistolar o el mito clásico... recibiendo, por así decirlo, líneas melódicas que después reorquesto de acuerdo con mis propósitos.

—¿Qué es lo que está primero cuando se sienta a escribir una novela? ¿La forma, como en la novela epistolar, o los personajes, o el argumento?

—Los libros empiezan de maneras di-

ferentes. A veces deseo ser esa clase de escritor que empieza con un apasionado interés por los personajes y que después, como he oído decir a otros escritores, da al personaje un poco de espacio y ve qué es lo que él o ella quiere hacer. Pero con muchísima más frecuencia yo empiezo con una forma, tal vez una imagen. El espectáculo flotante, por ejemplo, se transformó en la imagen central de *The Floating Opera*, fue una fotografía de un barco con espectáculo que recuerdo haber visto de chico. Se llamaba "La Original e Inigualable Opera Flotante del Capitán Adams", y cuando la naturaleza, a su manera pesada, le da a uno una imagen como ésta la única cosa honrosa que queda es hacer una novela con ella. Tal vez éste no sea el enfoque más elevado del mundo. Alexandre Solzhenitsyn, por ejemplo, llegó al terreno de la ficción con un elevado propósito moral: desea, literalmente, cambiar el mundo por medio de la novela. Esa intención me parece admirable, pero es igualmente frecuente que un gran escritor llegue a su novela con un propósito muchísimo menos elevado que el deseo de destruir el gobierno soviético. Henry James quería escribir un libro con la forma de una clepsidra. Flaubert quería escribir una novela acerca de *nada*. He aprendido que la decisión de las musas de cantar o no cantar no se basa en la estatura del propósito moral que uno tenga... cantarán o no independientemente de él.

—¿Qué obstáculos tuvo que sortear?

—¿Obstáculos? Chejov hace un comentario a su hermano, el hermano al que siempre le mandaba cartas: "pagamos con nuestra juventud aquello que los aristócratas dan por hecho". Yo tuve que pagar así mi educación en literatura. Yo venía de una familia muy poco sofisticada de la costa este rural de Maryland —que tiene un *ethos* muy del "profundo Sur". Fui a una escuela secundaria mediocre (de la que disfruté), caí en una buena universidad gracias a una beca, y después tuve que aprender, garrapateando, que la civilización existía, que la literatura seguía en marcha. Esa clase de inocencia es el reverso de la exquisita sofisticación con la que un escritor como Vladimir Nabokov llega al campo —conociéndolo de antemano, como si hubiera participado de la conversación desde el momento en que se inició. Sin embargo, esa inocencia que debe superar un escritor como yo, si no se convierte en la propia ruina, puede convertirse en una suerte de fuerza. Uno no se siente intimidado por los predecesores ilustres, por los grandes muertos literarios. Se tiene una desfachatez en el enfoque del oficio que puede sostener durante toda esa época de aprendizaje en la que nadie le dice a uno que es bueno porque en realidad todavía no lo es. Cada cosa es un descubrimiento. Leí *Huckleberry Finn*, de Mark Twain, cuando tenía veinticinco años. Si lo hubiera leído a los diecinueve, tal vez me habría intimidado; lo mismo me pasó con Dickens y otros grandes novelistas. En la posición en que estaba, seguí armado con una especie de "inocencia invencible" —creo que así la llaman los católicos— que con suerte puede sobrevivir incluso a las experiencias posteriores y a la sofisticación y llevar hasta el fin de la historia.

—¿Qué guías particulares tuvo?

—Las grandes guías fueron los libros que descubrí en la biblioteca Johns Hopkins, donde mi trabajo era el fichaje. Se me estimulaba para llevarme una pila de libros a un rincón y no reaparecer durante siete u ocho horas. Así que leí lo que tenía que fichar. Mis grandes maestros (lo mejor que puede ocurrirle a un escritor) eran Schopenhauer, Homer, Virgilio y Boccaccio.

y también los grandes contadores de cuentos sánscritos. Quedé impresionado para siempre por la amplitud y la profundidad de la literatura —justo lo que necesitaba, en mi caso, como chico de los pantanos. Como estudiante tuve un par de tutores de escritura que no eran escritores. Sólo eran buenos entrenadores. Desde entonces, he pensado en ellos como en una virtud. Al tratar con mis propios estudiantes, muchos de los cuales son habilidosos aprendices de escritores, a menudo me pregunto si es bueno para ellos tener, en el otro extremo de la mesa, a alguien que escribe con cierto nivel de éxito y notoriedad. ¿No será tal vez intimidatorio? No lo sé, pero sospecho que el intercambio es bastante justo. Yo mismo podría haber aprendido algunas cosas más rápidamente si hubiera trabajado con un escritor reconocido y no con un entrenador solidario.

—Al escarbar en las bibliotecas, ¿lo que le fascinó fue el concepto de contar historias o los personajes que aparecían en los libros que leía? ¿Qué fue lo que encendió al chispa?

—No fueron los personajes. Si hubieran sido, tal vez yo mismo habría resultado mejor novelista en el terreno de la caracterización. No, lo que me fascinó simplemente fue la masa de la narración. Mi aprendizaje fue una especie de inmersión bautista en "el océano de los ríos del relato" —ese es el nombre de una de esas cuestiones sánscritas que leí en mis días de fichaje... un volumen por vez hasta el número dieciséis. Creo que el mejor aprendizaje por el que puede pasar un artista narrativo es esa inmersión en las aguas de la narración, donde por una suerte de ósmosis uno asimila antes lo que usualmente un escritor talentoso aprende al final: el manejo del ritmo narrativo, la marcha del relato.

—Advierto que habla de entrenar y no de enseñar. No creo haber oído nunca esa expresión para describir la relación.

—Entrenar es más preciso. Sólo Dios sabe si es eso lo que deberíamos hacer en las universidades. Pienso que hay cierta justificación para tener cursos de eso que se llama escritura creativa. Sé, por haber tenido una experiencia feliz con escritores jóvenes, que las musas no hacen distinciones entre los graduados y los no graduados. Las musas sólo saben de escritores más y menos expertos. Un principiante —como yo era cuando, con las aguas del pantano aún en mis zapatos, llegué a la Johns Hopkins— necesita que se le enseñe que la literatura está allí: he aquí algunos ejemplos, y he aquí como lo hacen los grandes escritores. Eso es enseñar. En su momento, un escritor, o cualquier artista, deja de cometer errores gruesos, de nivel primario, y empieza a cometer errores en el nivel siguiente, más elevado. Y finalmente uno empieza a cometer errores en el nivel más alto —digamos en las más altas laderas del resbaladizo Parnaso— y es en ese punto cuando hace falta un entrenador.

—¿Hasta que punto se siente usted seguro en la casa de la ficción, o en las laderas más altas, para decirlo con sus palabras?

—¿Acerca de mi posición en el gigantesco slalom de las musas?

—No me refiero a la opinión de los otros, sino a su propia idea de usted mismo.

—Es una combinación de autoconfianza casi obscena y terror persistente. Recordará la vieja historia acerca de que He-

mingway solía consignar el número de palabras que escribía cada día. Cuando me enteré de eso entendí por qué el pobre tipo se rayó y se liquidó al fin. El profesional común, ya sea bueno o mediocre, aprende a tener suficiente confianza en sí mismo como para dejar de temer la hoja en blanco. Acerca de mi propia escritura: mi amigo John Hawkes dijo en una oportunidad que parecía urdida en contra de la nada, simplemente para que no hubiera silencio. Comprendo eso. Es el terror de Scherezada: el terror que se produce al igualar, literal o metafóricamente, el hecho de contar historias con la vida misma. Comprendo la metáfora hasta la médula. Para mí siempre hay un sentimiento así: cuando un relato termina tal vez todo el mundo termine; me pregunto si el mundo está realmente allí cuando yo no lo estoy narrando. Bien, en esta etapa de mi vida tengo suficiente confianza en mí mismo como para saber que la página se llenará. Sin duda, como no soy un novelista muy consistente (mis libros no se parecen demasiado entre sí), tengo una permanente curiosidad por lo que ocurrirá a continuación. Stendhal dijo una vez que cuando quiso suicidarse no pudo hacerlo porque quería saber que ocurriría a continuación en la política francesa. Yo tengo una curiosidad similar... cuando este largo proyecto se termine, ¿qué será lo que llenará la página? Jamás he sido capaz de pensar con tanta anticipación, no puedo hacerlo hasta que el proyecto en curso no salió del horno y está ya en las prensas del editor. Sólo entonces empiezo a pensar en qué vendrá. Tengo tanta curiosidad como cualquier otro tipo. Tal vez más.

—En alguna parte de *Lost in the Funhouse* usted regaña al lector por leer...

—Algo peligroso para hacer.

—...y le dice que debería estar mirando la pared o cualquier otra cosa. ¿Cree realmente eso o sólo se estaba divirtiendo?

—Ese era el espíritu del personaje de ese relato, "Life-Story", que, en mi opinión, correspondía al ánimo apocalíptico de nuestro país en esa época: el punto culminante de los sesenta, cuando había en nuestra república un ambiente inusualmente apocalíptico. Un sentimiento apocalíptico en general se daba con respecto al futuro de los libros en general, y de la novela en particular. Yo no tengo al respecto nin-

gún sentimiento particularmente intenso. El tema de un par de ensayos que he escrito, y de algunos relatos, es que la muerte de un género no es la muerte de contar historias; contar historias es algo más viejo que la forma de la novela. Debo decir, sin embargo, que mi sentido de las prioridades acerca de estas cuestiones ha cambiado. En *The Floating Opera*, esa novela primeriza y de juventud, el héroe, que es un hombre de mi edad actual (está a principios de la cincuenta), tiene una particular afección del corazón que lo ha llevado a pasarse la vida preguntándose, a medida que pasa de una oración a otra, si llegará del sujeto al verbo, del verbo al objeto. Los personajes de la novela en la que estoy trabajando —un poco como los personajes de la última, *Sabbatical*— están mucho más preocupados por si el mundo durará, no la novela. Joyce Carol Oates dijo una vez que no le gustan los "Apocalipsis Pop". Aunque esa frase me gusta, creo que la cuestión de la persistencia literal de esta civilización es algo más considerable que la trivialidad de preguntarse si una forma literaria en particular está kaput, o si seguirá muriendo felizmente durante los próximos doscientos años, tal como lo ha estado haciendo durante los últimos doscientos.

—¿Cree usted que el novelista puede ejercer alguna influencia sobre esa cosa portentosa de la que está usted hablando?

—No creo que como grupo fuéramos mejor en la tarea de dirigir el mundo que la gente que lo está dirigiendo. Con la poesía no pasa nada. Artistas políticamente comprometidos como Gabriel García Márquez dan una voz honesta a su pasión política sin grandes costos para el control de calidad de su arte. Pero ¿cambian realmente el mundo? Lo dudo, lo dudo, a pesar del comentario que Abraham Lincoln le hiciera a Harriet Beecher Stowe: "Así que es usted la mujercita que escribió el libro que produjo esta gran guerra!". Bien, no fue ella. No: sin ser terriblemente decadente, prefiero el comentario del difunto Vladimir Nabokov acerca de lo que quería de sus novelas: "dicha estética". Bien, eso sí suena demasiado decadente. Permítame cambiar de maestro por un momento y decir que prefiero el comentario de Henry James acerca de que la primera obligación del escritor —que yo creo que también es la última— es ser interesante, *ser intere-*

sante. Ser interesante en una bella oración tras otra. Ser interesante, no cambiar el mundo.

—Siempre me ha gustado el diálogo entre William Gass y John Gardner en el que Gardner dijo que quería que todo el mundo amara sus libros y Gass replicó que él no quería que todo el mundo amara sus libros, del mismo modo que no quería que todo el mundo amara a su hermana o a su hija. ¿De qué lado se pondría usted?

—Gass acusó a Gardner de confundir amor y promiscuidad, que no son lo mismo. Bien, yo soy congénita y temperamentamente un novelista. La novela tiene sus raíces, muy honorables, en la cultura popular. A pesar de la novela artística, creo que la mayoría de los novelistas deseamos que la cosa sea de ambas maneras, como lo hizo Charles Dickens y como de alguna manera lo hace García Márquez —escribir novelas que sean devastadoramente bellas y populares a la vez. No hacer un montón de dinero, sino llegar a tocar los corazones... no, eso suena cursi, ¿verdad? Pero es lo que desea la mayoría de los novelistas: trascender un poco el público de lectores profesionales, de devotos seguidores de la narrativa contemporánea. Esa es una estrella que, lo confieso, me guía. Pero en realidad soy un marino amateur, y, por lo tanto, un navegante amateur; no confundo mi estrella guía con mi punto de destino. Ninguna novela mía ha tenido esa clase de popularidad, y no espero que ninguna la tenga jamás. Pero es un buen golpe de suerte si alguna vez ocurre. Creo que la novela es un género esencialmente norteamericano en este sentido —no hablo de las *novelas norteamericanas*, sino que digo norteamericano en un sentido metafórico: es hospitalario con los inmigrantes y los amateurs. Mi literatura favorita tiene una calidad literaria asombrosa y permite un acceso democrático. Esto no significa que tenga el secreto deseo de ser mi vecino de Chesapeake, James Michener.

—¿Ha hecho alguna vez alguna concesión en sus libros para ganar más lectores?

—Las hubiera hecho, pero no puedo. Empiezo cada nuevo proyecto diciendo: "Este será simple, éste será simple". Nunca resulta. Es evidente que mi imaginación se deleita en la complejidad en sí misma. Después de todo, gran parte de la vida, y gran parte de lo que admiramos es esencialmente complejo. Para un temperamento como el mío, el trabajo más duro del mundo —el trabajo más complicado del mundo— es hacerme más simple. Hay escritores cuyo don es hacer simples cosas terriblemente complicadas. Pero yo sé que mi talento es inverso: tomar cosas relativamente simples y complicarlas hasta la locura. Pero aquí estamos: uno descubre quién es, y queda librado a su propio riesgo si intenta convertirse en algún otro.

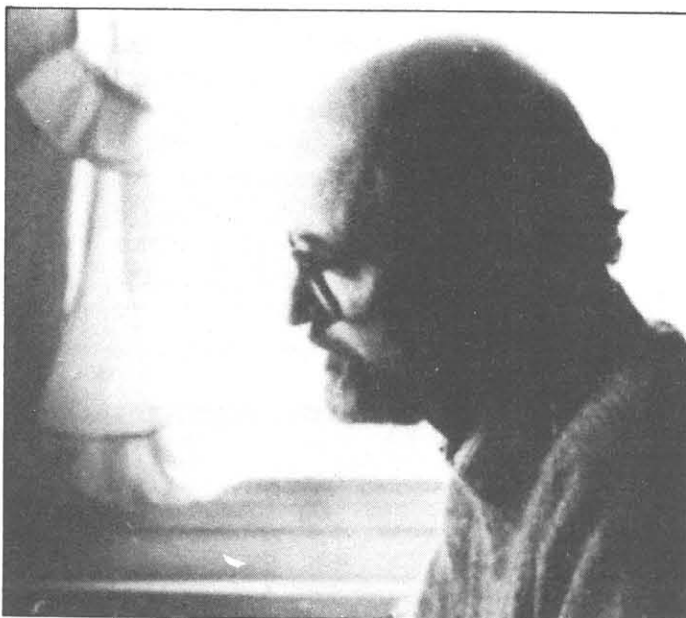
—¿A sus hijos les gustan sus libros?

—No tengo idea de si esos bribones los leen. Creo que los leían a escondidas cuando eran adolescentes, pero ahora se han convertido en científicos y empresarios. Creo que les gusta que su papá escriba cosas de cierto peso. Pero ¿las leen? No lo sé. Cuando terminemos esta conversación los llamaré a todos para preguntarles.

George Plimpton
Primavera 1984.

Fuente: *Writers at work*, The Paris Review Interviews, Seventh Series, Penguin Books, 1988.

Traducción: Mirta Rosenberg



LARVA

EL CARNAVAL DE

RIOS

En diciembre de 1988, los fragores de un cuartelazo aventado y la proximidad de los villancicos silenciaron en parte la aparición local de **Larva**, **Babel de una noche de San Juan**, el primero de los cinco textos que componen la singular serie narrativa del español Julián Ríos. Desde la publicación de los primeros avances (1973) hasta su primer edición en Libres del Mall (1984), **Larva** no dejó de despertar la eufórica adhesión de un nutrido grupo de notables dentro y fuera del mundo hispano-hablante. Inscripta en una genealogía que incluye a Rabelais, Cervantes, Sterne, Carroll y Joyce, la obra de Ríos se pretendió —y así fue leída— como un ensanchamiento de los límites de la lengua de Castilla. Ofrecemos hoy algunas de esas voces celebratorias, un texto casi programático del propio Ríos, la cortés discrepancia de un babélico —ya que no larvario— colaborador y una entrevista realizada a fines del año pasado, cuando Ríos vino a la Argentina a presentar su criatura.

LARVAS VERBALES

Por Carlos Fuentes

La larva de los ríos en México se llama escamole y durante el verano, época en mi país de lluvias, cauces desbordados y contaminaciones incontrolables, su ligereza de caviar azteca se bate con huevo, se glorifica con cilantro, se arroja en tortilla y encuentra su destino entre los labios, sobre las lenguas, en las bocas de un gusto que antecede a la conquista española, pero que con ella comparte el hambre, la necesidad y el deseo; tres nombres de lo larvado para un pueblo que echaba mano de todo antes de la vaca o de la cuernavaca, que en azteca se dice *cuauhnahuac* y significa el paso de los ríos junto a los árboles: Calendario juliano, el de los ríos y sus larvas que un día se desbordan y lo contaminan todo, arrastrando lodo verbal, pero que otro día desaparecen, las aguas y sus larvas, en un país que se come a los ríos: época de secas, *c'est le cas*, en que de los ríos sólo se ve el esqueleto de basalto entre cañones profundos o la arena del desierto que se los tragó, y a veces ni eso: país de ríos subterráneos bajo una capa de piedra caliza que es el velo de los rumores verbales, el glú-glú de agua embelesada, escribió José Gorostiza, el cenote donde el rumor enmascarado del agua se confunde con la sangre que porta de la garganta de la doncella sacrificada: Pablo Neruda, en Yucatán, se preguntó si tenía derecho a pisar esta tierra; su temor y su amor se confundían porque los ríos de Yucatán nos exigen, si queremos beber de sus aguas, confundirnos con ellas, pero hacer esto es convertirse, fatalmente, en larva, crisálida transeúnte entre el afuera y el adentro, entre la muerte y la vida y otra vez el umbral de la muerte: en-tre el agua y la sangre, en-tre el hambre y la enfermedad, que es a veces el nombre de la satisfacción en México: Veo y leo desde mi país a Julián Ríos y lo imagino pasando, con su calendario de papel y su reloj de sol y sus larvas de agua por el estrecho de Hércules a otra tierra de conquista y contaminación, Andalucía y sus ríos de lobos antes de cruzar el océano para engendrar y dejarse engendrar por las vírgenes que nos tientan: mar y madre, lengua-madre, ahógame, azógame, arrógame, azótame, acótame: larvas verbales, escamoles atlánticos que llevan en sus corrientes la raíz misma del agua indígena, que se llama atl y de los dioses mediterráneos, que nosotros llamamos también teos, y sus templos teocallis, casas de dios, y sus conquistadores, teules, los dioses que regresan cargados de metal y astilla y mierda de caballo a la tierra de los ríos escondidos, los ríos abortos en sus refugios, larvando el lenguaje que pueda brotar de los cenotes para encontrar los ríos desbordados de lobos de don Ullán el contaminador, reivindicado por el solitario don Juan sin tierra y ahora, nuevamente, con un pie en Berbería y el otro en Andalucía y la boca en un pozo subterráneo de los mayas, bebiéndose su propia creación y vomitándole también, vasta bulimia verbal tan agitada como el vientre del océano en el que hacen maromas (Marbromas) Hércules, Cristo y Quetz-

zalcoatl, parte de la misma digestión verbal de los ríos, parte del mismo lenguaje larvado, indeciso entre la piedra del calendario azteca y el papel del calendario juliano, estable apenas por un instante en el río donde nadie mete dos veces las manos porque el río es de fuego, es de juego, es de ruego, es llama verbal, llamativa llamar Hada, signo ardiente, cámara del sol, inquisición verbal, proceso de la lengua, larvas en el paladar, palavar, Valéry larvó, Valéry rogó, Horación, oh ración de palabras mías de cada día, Hora Sion en un principio que Son Horas al final: fuego, juego, ruego de Julián Ríos en México, en África, en España, devorando y vomitando su minuta, his pánico africassé makesicko: banquete verbal de quienes tienen que aprovecharlo todo para no morirse de hambre y tratar, por lo menos, de morirse de risa, de reza, de rosa, de rusa, de raza: la boca llena de larvas, los ríos secos un día, al siguiente desbordados de lodo verbal, de loro verbal, del oro Bernal, antes de perderse otra vez en los desiertos, bajo las tumbas de los dioses mayas, entre las arenas del Atlántico, en las cuevas de los gitanos (hit anus: beisbol solar), en la Alhambra donde al cabo los ríos son piedra escrita, agua inmóvil y larva pulsante en el rincón de un espejo. El oficiante se llama Julián Ríos, Rivers, Fleuves, Fiumi, y quien lo celebra es Carlos Fuentes, Fountains, Fontaines, Fons: *Rivers of Fun!*

Tomado de *Diario 16*, Suplemento Culturales, 12/11/88.

BABEL DE UNA NOCHE DE SAN JUAN

Por Juan Goytisolo

Saludar a estas alturas el nacimiento de *Larva* como un acontecimiento sería una perogrullada: pocas obras en la reciente historia o historieta española han suscitado antes de salir tantas expectativas, provocado admiraciones tan entusiastas, ocasionado tantos celos y hecho correr tanta tinta. Desde la aparición de sus primeros fragmentos hace ya una decena de años, la novela en marcha de Julián Ríos ha crecido poco a poco en Europa, Latinoamérica y los medios hispanistas de Europa y Estados Unidos núcleos de lectores minuciosos y atentos, apasionados de una empresa difícil y estimulante que, conforme transcurrían los años y aumentaba el número de pasajes impresos, mantenía en suspenso la percepción de la compleja estructura de su fábrica y se convertía en una leyenda. El desafío que planteaba justificaba ciertamente dicha expectación: el monstruoso alumbamiento por entregas de *Larva* arramblaba, en efecto, durante las convulsiones del trance, con los hitos y mojones fronterizos que delimitaban el territorio de la narratividad. Parto tras parto, con la serenidad y entereza del creador consciente de tener todo el futuro por delante, Julián Ríos proseguía su aventura de dinamitar el código usual del re-

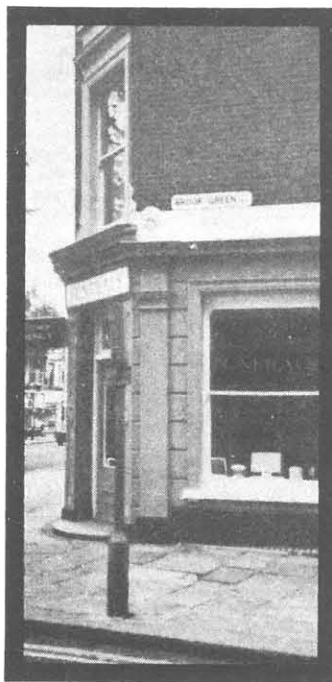
lato, hacerlo estallar en millares de fragmentos de una deslumbradora inventiva, poner su inmensa cultura al servicio de una operación milagrosa: transmutar las palabras muertas del diccionario en organismos vivos y rebosantes de energía, tejer entre ellas una trama de relaciones sugestivas e insólitas, fecundarlas mediante trasvasos culturales e inconfesables tercerías, entrar con ellas a saco en otros campos semánticos hasta forjar un metalenguaje que sería a la postre metaliteratura. En tiempos míseros como los que corren, cuando el mimetismo atropellado y vacío de unos y el conservadurismo y pretensiones comerciales de los más parecen bloquear todas las salidas, el rigor, paciencia y ambición creadores de un proyecto como el de Julián Ríos poseen un valor ejemplar, salutífero.

Eludiendo los grandiosos lanzamientos publicitarios de la novela de consumo inmediato (¿quién se acordará dentro de veinte años de las supuestas obras maestras pregonadas últimamente a bombo y platillo?), *Larva* aparece al fin casi de puntillas, con la discreción maliciosa que conviene a una obra de tal envergadura y talla: presta, no ya a una batalla similar a la de Hernani sino a una guerra o guerrilla de desgaste que, teniendo en cuenta la variedad de armas del enemigo — del silencio hostil al ataque, del elogio huero para salirse del paso a la forja de una imagen-espantajo de presunta inaccesibilidad —, puede prolongarse por espacio de varios lustros. Pues *Larva*, aun antes de su último y más espectacular alumbamiento, formaba ya parte de la historia de nuestra literatura. Independientemente de sus gustos personales y la perspectiva que adopte en sus asedios, el lector honesto del libro se enfrenta a una evidencia: la novela de Julián Ríos ocupa un lugar aparte, un territorio literario des-

tinta y más rica que la que recibió de ella en el momento de emprender su tarea, el autor de *Larva* ha satisfecho esta exigencia con puntualidad y precisión. El ámbito narrativo forjado por Julián Ríos se distingue de los malhadados "experimentos lingüísticos" y chapuzas "lúdicas" de los últimos años por la propiedad y rigor de sus fundamentos, una voracidad cultural a horcajadas de una docena de áreas idiomáticas, una pasión vertiginosa por la palabra llevada a los límites de la locura, un sentido del humor y una inventiva que le emparentan con ese linaje de creadores atípicos que va de Rabelais y Sterne a Machado de Assis y Cabrera Infante. Inventiva, humor, parodia, que obligan al lector no embotado por el consumo masivo de best-sellers a prorrumpir en carcajadas en las páginas sabrosas, divertidísimas, llenas de extraordinarios juegos de palabras de ese *Apagar, y vámonos* en las que la cohorte de doncellas, casadas, aventureras, prostitutas y *de-mi-vierges* conquistadas por el héroe se vengan, en un babel lingüístico atestado de alusiones y retruécanos, de su desdichado seductor.

Me adelanto a una objeción que cuantos se sientan amenazados por la radicalidad de una propuesta que choca de frente con sus gustos y criterios restrictivos y conservadores no dejarán de formular: esto lo hizo ya Joyce hace cuarenta años. Prescindiendo del "detalle" esencial de que la revolución joyceana se llevara a cabo en su lengua adoptiva y no en la nuestra — y de que nadie había osado realizar hasta hoy en castellano la tarea de extender a unos límites tan vastos el campo de juego y maniobra de la escritura —, quienes pretendieran descalificar a *Larva* con ese tipo de argumento incurrirían en un anacronismo muy semejante al de aquellos fieles portavoces del pensamiento correcto en los benditos tiempos del franquismo cuando tildaban a los principios básicos de las sociedades abiertas y democráticas de *nociones decimonónicas y rancias*, sin percatarse, al parecer, de que las defendidas por ellos no se remontaban a un siglo y medio sino a la noche oscura de los tiempos. Motejar a Joyce de anticuado cuando se practica o defiende una escritura que remeda la de los padres o epígonos del realismo mágico o profano es recurrir a un arma que se vuelve fatalmente contra quien la utiliza. No olvido que la literatura abarca gran variedad de moradas: pero el mismo derecho tiene a ellas quien asume inteligentemente el legado de *Finnegans Wake* que el mugiente tropel de los imitadores de García Márquez.

Una apostilla final: *Larva* no es, ni mucho menos, como algunos pretenden, una obra casi ilegible, propiedad exclusiva de un grupo de iniciados. En mi opinión, un lector de cultura media, sensible a la vida proteica y maravillosamente maleable de las palabras y dotado, eso sí, de sentido del humor, puede penetrar en sus páginas y participar del succulento festín que le brindan. Julián Ríos es un alquimista del verbo, capaz de transformar en objeto de risa o irrisión los conceptos y términos más graves, severos y respetables: su libro constituye en todo caso una auténtica fiesta tras la penosa dieta a pan y agua que habitualmente nos impone nuestra mediocre producción novelística.



conocido en nuestro idioma con anterioridad a ella y que ya no podrá ser ignorado después. Si el compromiso fundamental del creador, tal como yo lo concibo, consistirá en devolver a la comunidad lingüística y cultural en la que se inserta una lengua literaria dis-

LA VIDA SEXUAL DE LAS PALABRAS

Y ya empezaba él, el corruptor de palabras menores: Para hacer boca (hablo también de la boca equívoca de todo vocablo...), podríamos empezar por un pequeño test o "textículo", como diría Queneau.

Que no te emboles..., fingió alarmarse Babelle, y Reis parecía aprobarla con la mirada, mordisqueando su pipa.

Pero el testiculator o gesticulero ya acudía, después de fruncir el gesto, ejem, a un ejemplo destemplado de su pornoveleta por entregas, y empezaba a leer el papelote que se traía entre manos:

Era francesa y la había visto algunas veces, sin fijarse demasiado en ella, hasta que la oyó verdaderamente por vez primera en la penumbra cremoniosa, de cera e incienso, de la catedral argótica de Bayonne, sic, allí mismo, qué impudencia y qué impudencia, en una misa de un domingo canicular, de verano, sí: delicia delicuescente, y a la vez tan soez, tan desvergonzada de ver gozada, y de oír, coño culo pis sentidos, acucillada arremangándose su camisa negra de verano, y de verja ensortijada, blanqueando en la penumbra musgosa y como posea se retortijaba ágil mostrando su eso... *Folle à la messe...*, eh, y el Burlador de Sexville le dio una palmeada de complicidad en las naígas, tan prietas, a Alice la contadora que continuaba con el episodio, qué locura, allá en la misa aquella posea en pos de eso, el exceso y no eso, es o no es eso, podría haberse preguntado con otras palabras Alice la adolescentenaria mientras veía y oía y olía visiones, en plena impudencia catedralicia, coño culo pis sentidos, qué profanación, del coro al caño, un surtidor un venero de imágenes venéreas brotando en tal lugar sacro, sacrilegalmente, de labios del gran sacerdote calvo, lustroso y arrebolado que la pomunciaba o articulaba recalando, casi se diría que paladeando, sí, sus sílabas: *con-cu-pis-cense*, sin censura, incensada, y Alice ponía morros al repetirla, imitando el fruncimiento de la bocachona esfinterca del predicador. *Con-cu-pis-cense*. Una palabra que brota, tan exacta, *le mot juste par excès...*, lance d'arrosage, no?, palabra savia con uve de Venus que pone el jugo y quita el yugo, seguía el gran jugador con sus palabrecas, palabra articulada y *sexuda* con equis de enigma que encerraba en sus entrañas todas aquellas palabras extrañas que la niña Alice en Worderland buscaba a veces en el Impudicionario, en compañía de un primo Peter Pangloss, más cándido aún que ella. *Con-cu-pis...* Desarrreglo de los sentidos. Abra-cada-palabra!, le diría a Alice Jack el Destripador alias Mil Lalias, mientras ella continuaba refiriendo la actividad "episódica", cómo sonaba y se ornaba obscena y lozanal y frescachonda en sus oídos abiertos para oír, en la iglesia catedral de Sainte-Marie de Bayonne, aquel *mot de passe ou de pisse*, bisbeo o pispiseo, contraseña o enseña que todo lo enseña, con el culo al aire, la palabra tal vez más turbadora de su lengua, *concupiscence*, que horas después buscaría, solitaria esta vez, en su pequeño Larousse (*je sème à tout ventre!*) todo descudernado: "Inclinación a gozar de los bienes de la tierra, especialmente de las cosas sensuales." De las cosas sensuales. Y de las palabras... Pero ella antes de abrir el libro, *le livre des lèvres*, lleno de voces, había abierto sus labios, qué labia, qué sabía, a la luz de dos velas encerrada a cal y canto en aquel retrete trastero iluminado también por las ráfagas del faro lejano de Biarritz, allí paposentada en su tronco con los ojos entornados entonando: *con*, continuaba acariciándose, *cu*, seguía con su idioma vernáculo, palpándose primero con la otra mano, la más libre, la más diestra, que era la zurda y ya le iba clavando veloz aquella vela, bujía bujarrona, hasta

que se le saltaron las lágrimas, la cera que lacera..., hechicera, y no hay más que la que arde, *désir ardent*, se inflamaba el oído para infamarla giocondamente con un duchampiano *Elle a chaud au cul!*... pian piano, a la sordina, Giocondina: *pis*, el chorro de oro ardiente entre sus dedos anguilanguideslizándose escurridirrizos, *sens*, ah por fin, en la fruición de la fricción, frega!, estrega que estrega, hechicera, estrega que se entrega, qué posea del eso, sí sentidos con sentidos, consexuados, a posteriori y a tergo tergiversables, *sens*, sentí dos, sólo dos?, qué episodio. De veras que una sola palabra, por boca de cleriganso, ocasionó tu primer gozo artesiano? Qué regozo y qué regazo. Ni vela ni falo, otro golpe de manivela. Vaya bayonanista! Sí, sí, insistía Alice Schéhérade sin comprender del todo, intentando estirarse su más mínima minifalda en el diván de los deslices. Claro, puntualizaba, que la voz garrasposa del perdicador (o dijo pedicador?) también tenía su parte de responsabilidad en aquellos responsables por la inglesia. Esto, claro es, lo dijo con otro vocabulario más campichano. Y hasta una vez, al final de aquel verano, confesó ella, se metió en su confesionario —otra palabra que se las trae, concesionario, rió el confusor, *allez-yà confesse...* Mea culpa! Me arrodillé ante su garita oscura, contaba Alice, por si me volvía a decir al oído *concupiscence*.

Una palabra —interrumpió con impaciencia Reis— que al fin y al cabo significa desear ardientemente.

Y el trastocador de nuevo, poniendo catedral: Deseo de seo, si seo... Aunque el deseo se vista de seda o de Sade, qué desiderata, deseo se queda.

No se queda —saltó Babelle—. Se convierte en poema o en novela, por ejemplo.

Sí —apoyó Reis—, al principio era el deseo.

Y luego —decía ella— ya puede venir el verbo y, si la fuerza del deseo es realmente grandiosa, hacerse carne.

Y Reis, consultando sus fichas: La palabra nació de la fuerza sexual, dedujo aquel filólogo delirante del siglo pasado, Jean-Pierre Brisset, al que Duchamp llamó el Aduanero Rousseau de la filología.

O de la "falología" —dijo Milalias—, teniendo en cuenta las obsexiones continuas de Brisset.

Sí —asintió Reis—. Incluso el pronombre personal yo designa el sexo en el delirio filológico o "falológico" de Brisset.

Eu falo, podría decir Brisset en portugués —dijo Milalias—. En portugués o en lingua franca.

Quel bric à braque dalirante... —empezó ella.

Fonemas féminas desmembradas —seguía él— de un De Koening lingüista.

Cua-cua... —tartamuequeó Reis— Cuasimodo verbal.

Y Lacan *avant la lettre* —dijo Milalias—, sólo que más divertido, a ratos. Aquí está esta perla de imitación, en pre-versión original: "*Le diable étant un père sévère criant: Persé-vère! C'était aussi un père vert, le vieux pervers.*"

Oh la langue! —exclamó ella, lacónica.

Abuelingua franca —dijo Milalias—. *Grammaire brisée*: gramática mítica, "gramática", rota. Etimología y mitosis de mitos.

Y Reis, asintiendo, añadía: La abnihilización del étimo, como dice Joyce en *Flannegans Wake*. Los étimos, átomos verbales, se fisianan.

La fisión —dijo Milalias— produce la ficción.

Y también —replicó Reis— la fusión.

Sí —concedió Milalias—, gracias sobre todo a esas palabras-maletas o mullatas, que se funden casi sexualmente. Como decía gráficamente Norman O. Brown, en *Closing Time*: "Dos palabras se ponen

una encima de la otra y se vuelven sexuales".

Eso es un montaje —dijo ella—. Y recuerda que Roland Barthes, hablando de Fourier, dijo que el neologismo es un acto erótico.

Efectivamente —dijo Reis—, y a continuación Barthes añadía que por eso provoca indefectiblemente la censura de los pedantes.

La palabra-maleta o "maletra" —dijo Milalias— mata dos o más pájaros de un tiro. Letralleta, aletrallando. Levanta a la vez la veda y la venda sexual y lingüística. Ya no hay coito vendado.

Las palabras —dijo ella— se funden y fundan una nueva lengua.

Y la desenfundan —dijo Milalias.

El verbo en carne viva —dijo ella.

Viva —le hizo eco él.

El deseo —dijo Reis— se hace oír y ver finalmente, como en el lapsus freudiano. Y los étimos joyceanos, de los que hablábamos antes, se cargan de electrones freudianos en las últimas novelas de Arno Schmidt, sobre todo a partir de su monumental *Zettels Traum*.

Sí —dijo Milalias—. Un imponente typescripto facsimilar con anotaciones manuscritas que escrutan los escritos y hasta los escritos secretos de Edgar Allan Poe para hacer una exposición sexhaustiva de la poemografía oculta en ellos. Uf.

Todas las "poerversiones" —dijo ella— que se pueden leer entre líneas.

Pero —volvía Milalias a la carga— me pregunto si tanta pomografía dictada por el inconsciente, no está más en la lectura que en la propia escritura, en el propio Arno Schmidt en definitiva: "Poeamografía".

Literatura pornográfica por gráfica —dijo Reis—. Copulaciones fonéticas y visuales, verdaderamente gráficas, en la

escritura última de Schmidt. Y en ella hasta los fonemas pueden ser reveladores, realmente significativos. Esas partículas tan particulares de Schmidt, esos étimos freudianos, revelan muchas anomalías ocultas.

Nos enseñan sus traseros —dijo Milalias—. Tras Eros y Tanatos...

Anal Isis interminable... —empezó a seguirle el juego ella.

Para continuar dándole vueltas al círculo ambicioso —dijo Milalias— yo preferiría recurrir a lo que Joyce llamaba el "cicloanálisis", por los ciclos de los ciclos o viciclonones... El "cicloanálisis", ale hop!, por qué no?, a darle vueltas a la pista, verdad? Por los sinos de los signos.

Otra ronda —rezongó Reis— y otra vuelta de campana.

Hasta que —y ella sonrió saudosamente— la lengua se parta...

Ya la pegarán —y también sonrió Reis— los creadores de una nueva lingüística.

Prefiero —dijo Milalias— lo que Queneau llama la "lingüística", el viejo estudio comparado de las lenguas vivas. O puestos a ir más allá del beso a la francesa, está esa habilidad y labilidad de la lengua que tiene todo aquel que yo llamo a la inglesa "*cunning linguist*"...

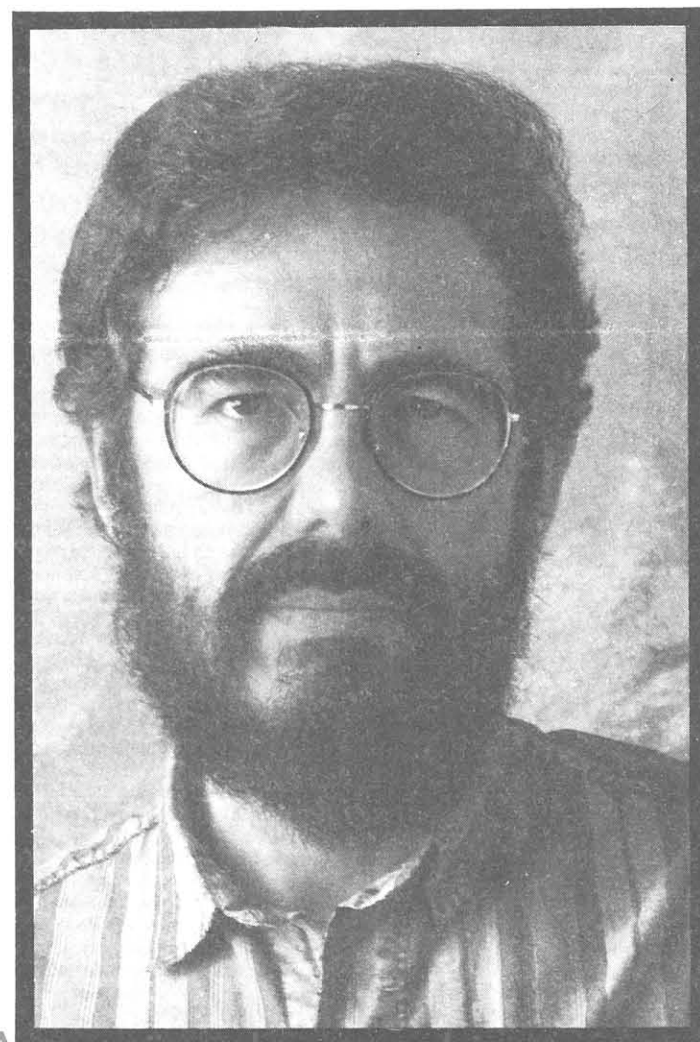
Astuto lingüista —tradujo ella.

Pienso ahora —dijo Milalias— en la deliciosa obertura de la Lolita de Nabokov...

Sí —dijo Reis—, la escena más erótica de la novela tiene lugar en las tres primeras líneas.

Lolita, luz de mi vida... —empezaba a recitar ella.

Pienso —proseguía Milalias— en Humbert Humbert paladeando el nombre de su pequeña ninfa, Lo-li-ta, en plena *glosolalia* demorándose goloso en los alófonos y fonemas líquidos que le hacían la



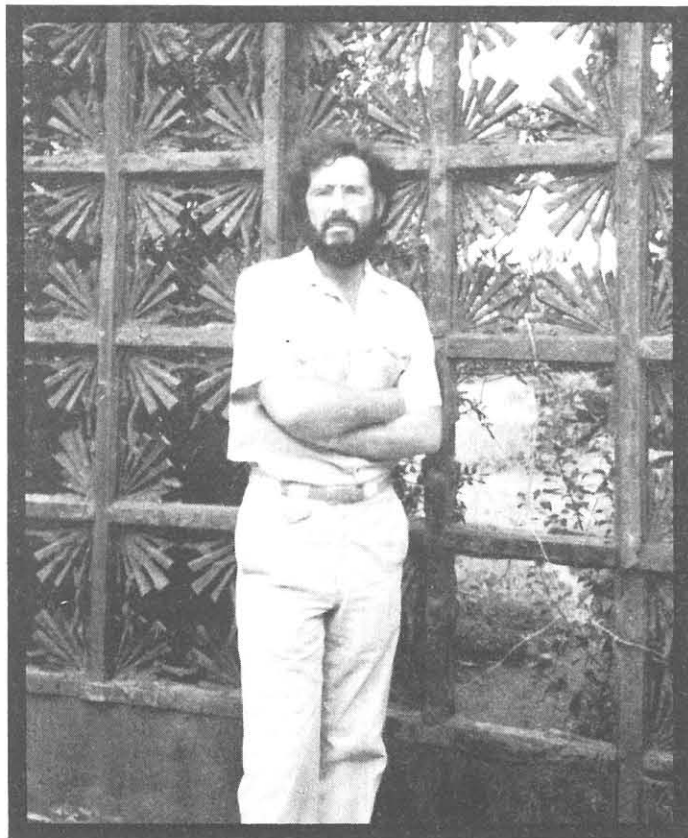
boca agua. Oui. Sí. Yes. Lo-li-ta. He ahí un cunilingüista!

Que se quedará —recordó ella— sólo con la palabra en la boca. Como ha de constatar más adelante el pobre Humbert Humbert: "Oh Lolita mía, sólo tengo palabras para jugar!"

No juguéis y no seréis jugados —repli-

Y ella, rápida: Tanto monta, monta tanto...

Así es, así es —insistía y asentía Reis—. Hacer el humor es hacer el amor. El juego del humor es erótico. Por ejemplo, Valéry dice que el calambur es una especie de adulterio. Y a la misma conclusión llega el profesor británico Tony Tan-



có Milalias—. La del albur sería... Al final era el calambur.

Y al principio —dijo Reis—. Al principio era el *pun*, como se puntualiza en el Murphy de Beckett.

Este *pun* con su sal —saltó Milalias— estaría dispuesto a partirlo y compartirlo el loco citato Brisset.

Sin duda —dijo Reis—. Es que en el origen de la creación, de toda creación, está el juego... Cuántos dioses no nacieron, como bien observaba Valéry, de un calambur.

Hijos del trueno y del retruécano —retornó Milalias.

Cocteau no soltó ninguna *boutade* —remachó Reis— cuando dijo aquello de que la poesía es un vasto calambur. La ambigüedad, característica del calambur, es también una de las propiedades del lenguaje poético. Y se podría añadir, parafraseando lacónicamente a Todorov, que toda literatura está estructurada como un juego de lenguaje.

El juego de palabras —terció al fin ella— es, como vio Novalis, creador.

Volviendo a la energía sexual, al pansexualismo del origen —dijo Reis—, a esta libido que precede a la literatura, es evidente que el lenguaje es una copulación generalizada, entre verbos, signos...

Recordando de nuevo a Novalis —dijo ella—: Los signos son cuerpos.

Y viceversa —añadió Milalias—. Conjunctiones "copulativas".

Y Francis Ponge —se esponjaba Reis— dijo muy precisamente que la copulación de las palabras apela a la escritura y de ello resulta una especie de orgasmo.

Orgasmo —remató Milalias—.

Las palabras hacen el amor —evocó ella—, según la vieja aspiración surrealista.

Y hacer el humor —dijo Milalias—.

ner en su estudio *Adultery in the Novel*. Llama al *pun* cama adúltera.

Cama del camaleón —dijo Milalias—. Camama, no?

Litera de la literatura —aliteraba ella.

Otro lecho de pro gusto —seguía él—. Del dicho al lecho hay poco techo.

Al pie de la letra y de la cama —dijo ella.

En esa cama —dijo Reis— se estrechan relaciones inconfesables. Se produce un encuentro furtivo de fonemas. Los sentidos establecen relaciones peligrosas.

A *val-mont le vit conte* —rababelizó Milalias—. Y los sonidos son nidos de avispos.

Las represiones en definitiva —dijo Reis—, se transforman en expresiones, no es así?

Y ahí empieza el juego —dijo Milalias— de lo que nosotros llamamos "liberatura".

Que a los cuerpos (y a los signos) alegre —dijo ella.

La pansexualidad del lenguaje —dijo Reis— a través del *pun*.

Que todo lo penetra —dijo Milalias—, letra a letra. Y todos se interpenetran. Alegro tropo...

La retórica es, en el fondo, una erótica —dijo Reis—. Las figuras del discurso son posturas e imposturas eróticas. La retórica de Fontanier, por ejemplo, es el *Kama Sutra* de la lengua francesa. Lo mismo podría decirse, respecto de la portuguesa, de la Retórica del Padre Figueiredo, el libro de cabecera de Fernando Pessoa.

Pessoa —empezó a citar ella— dice en *El libro del desasosiego*: "Las palabras son para mí cuerpos tocables, sirenas visibles, sensualidades incorporadas".

Sensualidades incorporadas —repitió Milalias—, qué justo, qué gusto.

La atracción entre sílabas y palabras

—seguía Reis— no es distinta a la de los cuerpos, dice Octavio Paz en *Corriente alterna*.

Y cómo no recordar ahora —dijo ella— su poema "Las palabras": Dales la vuelta, / cógelas del rabo (chillen, putas), / azótalas...

Los poetas han sabido siempre que las palabras son organismos vivos —dijo Milalias—.

También los mejores prosistas —dijo Reis—. Por ejemplo, Julio Cortázar subraya en cierto modo ese poema de Paz en un texto titulado precisamente "Pida la palabra, pero tenga cuidado", recogido en *Ultimo round*, del que voy a leer las primeras líneas: "Cuando el catedrático doctor Lastra tomó la palabra, ésta le zampó un mordisco de los que te dejan la mano hecha moco. Al igual que más de cuatro, el doctor Lastra no sabía que para tomar la palabra hay que estar bien seguro de sujetarla por la piel del pescuezo sí, por ejemplo, se trata de la palabra *ola*, pero que a *queja* hay que tomarla por las patas..."

Porque va a saltar, Lastra —anagramatizó Milalias—. La escritura se anima y zas se hace *escritura*.

Viva —dijo ella—. Sílabas vivas se titula un poema de Cortázar.

El le animalaba el fœnema —dijo Milalias—. Habría que rendir homenaje aquí al "glíglíco" de Oliveira y la Maga. A sus agujeroglíficos sexuales.

Los amantes saben siempre —dijo ella— que las palabras hacen el amor.

Cuando no tienen arrugas —dijo él—. *Des rides Dada...* O no están demasiado gastadas.

Para eso están —dijo Reis— los juegos de palabras de que hablábamos, para reciclar o reciclonar el lenguaje, devolverle la antigua frescura.

Sí —dijo Milalias—, son el balón de "oxígeno" que salva a la letra muerta, el donaire contra la asfixia.

Sirven además —seguía Reis— para devolverle la originalidad genital. Para que vuelvan, de verdad, a hacer el amor, como quería Breton.

Eso ha sido siempre el privilegio —dijo Milalias— de los grandes amadores/ armadores del lenguaje. Desde Shakespeare a nuestros barrocos.

Por otra parte —dijo Reis—, conviene recordar que en la época de Shakespeare, ese máximo alegrador y arreglador de la lengua, el *wit* o arte de ingenio designaba también los órganos sexuales.

El ingenio genital congraciándose con el non sancto *esprit* —dijo Milalias—. La agudeza penetrante, para sacarle punta a la palabra.

Nonsense droict... —dijo apropiadamente Babelle de motto propio.

Erección del seso —insistía Milalias—. "*Our erected wit*", en palabras de Sir Philip Sidney.

Me parece que fue el Dr. Johnson —dijo Reis— el que llamó al *wit* una "inesperada copulación de ideas".

El, el muy "anticonceptista" —exclamó Milalias—. Para aludir ahora a las "French letters": el surrealista francés René Crevel pedía que no se le pusieran condones a las ideas. Con don o sin don de lenguas, creo que las palabras son más resbalosas y no se dejan encapotar tan fácilmente, aunque no echo en saco roto que en sueco página se dice, sí, SIDA.

Página suicida —siseó ella—. Prefiero que la llames *sheet*, a la inglesa.

Hoja y sábana a la vez —dijo él—. *Drapage de littérature...* En cualquier caso, ambas pueden ser, para decirlo con palabras de Lezama Lima, "el cuadrado de las delicias".

Y el cuadrilátero —lanzó ella— del cuerpo a cuerpo.

A brazo partido —dijo él.

Volviendo a los signos —dijo Reis— y a las señales...

Dobles —dijo Milalias—. Como en Rabelais o en Joyce, dos señalados intérpretes dentro de la misma tradición "carnelesca".

Los signos encarnan —dijo Reis—, cobran cuerpo y ahí empieza la atracción apasionada.

El machihembramiento —dijo Milalias—. Incesante amontonarse y amancebarse —tanto monte, monta tanto— en los montajes de Rabelais y Joyce.

Véanse, por ejemplo —señaló Reis—, todas las metáforas (y sinédoques) del coito en la obra de Rabelais, y en especial en el capítulo 9 del "Cuarto Libro".

Sí —dijo Milalias—, en esa isla de las alianzas cuyos habitantes tenían napias en forma de as de trébol.

A coger el trébol... —trino ella.

A coger, a coger, che —repetió él—. Y en esa isla hubieron podido meter las narices Gogol, Sterne, Quevedo y hasta el mismísimo Ovidio Nasón.

Metamorfosis incestuosa de las palabras —dijo ella—. Clavijas y madres agujeros...

Y Milalias, haciendo gestos gráficos, engranaba: Máquina de calcular o para concubinar... Formón con mucho fondón.

La forma es contenido —dijo Reis— y viceversa.

Y viceversa —arguyó Milalias—. *La forme affirme* —e hizo una pausa— *le contenu*...

Bien acuñado, conuñado —concluyó fascsimiliamente ella.

Hará ciento y la madre... —encestó Milalias.

O véase con lupa —seguía impertérto Reis— el catálogo de perversiones sexuales/textuales en el episodio de la casa de Honophrius en *Finnegans Wake* que a su vez interrumpe el coito que cierra con broche de Ouroboros la obra de Joyce.

Coitus non interruptus —dijo Milalias—, cuento ininterrumpido. Así en el finicio como en el fornicio. La última palabra se une a la primera.

Como dice pomposo —dijo ella— el Profesor en *Finnegans Wake*: La palabra es mi Esposa...

Es tu prosa —dijo Milalias— que es nuestra esposa violada y no velada, antes prometida y luego perfecta sacada, que es prosa de todos...

Vamos a necesitar —dijo ella— otro leprosador e interpretación simultánea...

El que tenga ojos para oír que lea —dijo Milalias—. *Finnegans Wake* pone en práctica, ante los ojos y oídos del lector, todo lo que predica. Las palabras hacen lo que cuentan.

Así es —dijo Reis—. Beckett vio lúcidamente que en *Finnegans Wake*, cuando el sentido es bailar, las palabras bailan.

Y cuando es hacer el amor... —seguía ella.

Hasta los morfemas hacen el amor —concluyó Milalias—. Sincopadamente. Podría hablarse, atendiendo al musiquismo verbal del *Finnegans Wake*, de su "este-reosexualidad".

Polifonía polifórmica y perversátil —puntualizó, ya contagiado, Reis—. Yo creo que esos acoplamientos prohibidos de las palabras-maleas o mulatas inquietan o a veces producen rechazo porque muestran que toda escritura e incluso toda palabra es palimpsesto...

Pale inceste —dijo Milalias—. Incesto, insisto.

No tan pálido... —corrigió ella.

Muestran que toda palabra —proseguía Reis— es en el fondo palabra-malea, de doble o triple fondo, enseñan la cara o el culo oculto de la palabra, como hemos visto al principio con *concupiscence*.

Ah, sí —dijo Milalias—, ahora que me acuerdo, continuó con aquel lejano episodio de un verano de Alice en Bayona...

Ah no, ah no —protestó Reis—, ahora ya hemos pasado a la vida textual de las palabras-muletas.

La vida sexual —corrigió Milalias—.

Y Reis, remontando: Tanto monta...

Monta Tántalo —acabó Babelle, y no frenando, dando alas a las palabras.

Julian Ríos

EL LIBRO DE LAS MUTACIONES

A veces pienso que *Larva* de Julián Ríos es algo así como el arte de la errata. Todos aquellos que escriben y publican hemos tenido esa experiencia de la mutación súbita e inesperada de cualquier palabra. Yo reiteradamente cito un ejemplo de mi *Celebración del Modernismo*; en un pasaje donde quise hablar de los eros aliterantes, el tipógrafo convirtió la palabra eros en Ebro y entonces creó esa metáfora desconcertante "los Ebro aliterantes". Tal es la acción de *Larva*: arte de la errata porque es una acción interventora en cada signo y en cada sílaba; diría en cada letra. Requiere del lector vigilancia permanente. Esa lengua puede metamorfosearse en cualquier cosa. Su labilidad es extrema. Por eso pienso que Julián Ríos es un hiperarqui-ultra-autor. Deja su marca en cualquier palabra que escribe: es decir, la singulariza, la desvía, la muta. Multiplica la marca interventora que es signo de autoría. Hay en *Larva* una autoría extendida, como en ningún otro texto, a la totalidad de ese discurso calamburesco. Y se dice que es una novela. Puede ser. Pero obra aquí una dilatación, un retardo, un ensanchamiento, una amplificación constantes que perturban por profusión enriquecedora la hilación, la concatenación, la consecución de la historia. Impera esta lengua que no deja transparentar el argumento, desviado o diferido por el sistema de notas: notas que remiten a notas, como las muñecas rusas, mediante un infinito encajamiento inclusivo. Además, la lengua de *Larva* actúa constantemente como memoria integral del español que despliega todo su potencial en acoplamientos o asociaciones simultáneas. Aparecen palabras provenientes de cualquier área del castellano y de cualquier época. La lengua de Ríos actúa, como la lengua poética; puede moverse desembarazadamente a través de toda la extensión del castellano, extensión geográfica y extensión histórica; puede optar por cualquier elemento léxico y por cualquier tipo de cohabitación o coextensión lingüística.

Si *Larva* es novela es algo como el "Jardín de los senderos que se bifurcan"; es novela regresiva o progresiva, ramificada. ¿Qué pretende Julián Ríos con esta novela mamut, novela mastodonte, con este "mamuteto" (como dice él, "mamuteto duro de roer")? Pretende poner en acto la omnipotencia verbal. Esta potencia logoplasma requiere la vastedad. Ríos promete caudalosos ríos de letras, otros cuatro tomos igualmente voluminosos. El narrador de *Larva* constantemente se autotitula o se autopela "ventrilocueto", se califica de "calam-burlador bufonético". Quiere decir que acomete una extremada acción lúdico-humorística, que está constantemente poniendo en juego las posibilidades no sólo de contaminación sino de reversibilidad lingüísticas. La suya es la lengua más inquietante que puede encontrarse, pienso yo, en toda la historia de la literatura en lengua española. Propone a nuestra gula el más copioso festín de lenguas, el máximo babelismo. Es un babelismo llevado al delirio. Incluye términos en numerosas lenguas extranjeras —en francés, en inglés, en italiano, en alemán, en portugués, en japonés, en ruso, quizás en etrusco o en náhuatl— y esas mismas lenguas inficionan, tiñen al español. Entonces se da en *Larva* este franco-anglo-italo-germano-lusitano-japo-ruso-árabe-español... Por ejemplo, tenemos algo así como el "japanish", cuya traducción a nuestro idioma sería el "niponol". También tenemos el "rusiñol". Esta acción es igualmente ortográfica y fonética. La ortografía de *Larva* es "hurtografía", y la fonética, "bufonética". *Larva* es una "luz de jer-

gas". Lingüísticamente, Julián Ríos es un excéntrico. Mejor dicho, es un multicéntrico que perturba empedernidamente no sólo la lengua sino toda preceptiva. Pervierte todo lo que cuenta; lo que cuenta lo revierte. Su humor es arte de la doblez, de permanente desdoblamiento que restituye a la lengua su reversibilidad original. *Larva* invita al lector a un jocoso desplazamiento, a una empedernida movilidad; lo está desalojando constantemente. Es un desalojador de lectores porque no hay aquí la posibilidad de asentamiento que existe en la lectura habitual. Ríos está metiéndonos constantemente, sumiéndonos en el vértigo lingüaraz.

Larva se declara novela, pero la misma mutabilidad que se da en el orden lingüístico se da también en el orden de las identidades; los personajes son proteicos, están dotados de máxima labilidad psicológica. No se trata sólo de un eros lingüístico, sino de un eros generalizado, agente de las transformaciones en todos los planos. Ríos revive al niño perverso polimorfo tendiéndonos toda clase de trampas, desvelándonos. Ríos no tiene ningún inconveniente en ultimar la palabra hasta la glosolalia y la verborrea. Aquí la lengua está absuelta de toda restricción que pretenda contener su capacidad de transformación, de profusión, su palabreo. Es una babélica batahola, es un desmadre lingüar y lingüístico, por el hecho de que el eros —y los "Ebro" de que hablaba antes— opera aquí también como factor fusor para establecer los acuerdos por debajo del discurso articulado, esas homofonías que quieren ser homologías, esa sopa sonora, canora. Yo creo que Ríos quiere volver no a la lengua materna sino a la lengua maternal, la otra, la anterior, a esa complicidad comunicante que hay entre el niño y la madre, a esa jerga juguetona, fuera de norma, que funciona con máxima afectividad, a esa lengua subliminal.

Las acciones de Ríos son múltiples. Recurre a la expansión neológica, compone ingeniosos neologismos como "claxonantes" o "bufonicamente" o "palimpsestear". También el acrecentamiento se produce por préstamo de otras lenguas, por infestaciones; hay contaminación franco-anglo-italo-germano-lusitano, etc., etc., y el poliglottismo engruesa constantemente el texto: es decir, el texto tiene un panlingüismo excepcional. No hay que olvidar que ese panlingüismo o translingüismo fue comenzado timoratamente por los modernistas. Aquí está llevado a su exceso, al delirio, a un límite que es imposible de sobrepasar. Las lenguas se mixturán y se imbrican para proferir este, como dice Ríos, "rabelicoso argot". Por otra parte, la alteración ortográfica, fonética, nos revela que en el seno de nuestra lengua, la más común, la más habitual, y la más segura, se esconden las otras lenguas. En cualquier palabra puede aflorar la lengua agazapada. Ríos se sitúa siempre en la frontera mutante, en esa frontera donde cualquier lengua se vuelve lengua franca, recupera la admisibilidad del comienzo. Intenta por un lado excentrar la lengua, volcándola hacia la promiscuidad poliglota. Evidentemente el *Finnegans Wake* es el modelo obligado de este tipo de manipulación. Pero las fuentes de *Larva* abundan; están a la vez puestas en función narrativa y consignadas. Ríos las inventaría en el índice de autores. En *Larva*, el novelista indica o revela el almacenamiento de referencias literarias que el texto contiene, explicita su espectro bibliográfico.

Larva obra por despilfarro, está impedida hacia la exuberancia festiva. Se complice en la proliferación excitante. Movilizada por un eros goloso, travieso, tornadizo, por una verba ubica, erógena, profiere a troche y moche, pasmosamente, sin tregua, sin poder saciar su voracidad verbal.

Saúl Yurkiewicz

LARVARIO BARROQUISTA

Siempre me pareció que el enigmático y laberíntico Jorge Luis Borges estuviera jugando con uno de sus tropos irónicos otra vez más —una de sus paradojas especulares (o en espejo...)—, cuando, en una entrevista singular concedida a la periodista italiana Gabriela Toppani (*Il Verri*, 18, 1965), se empeñó en establecer una incompatibilidad de principios entre la lengua española y el placer lúdico de la palabra. Se hablaba de Joyce y del *Finnegans Wake*, y Borges, al referirse a ese libro todo hecho de palabras compuestas, se puso a argumentar:

...El español no se presta a juegos verbales demasiado complejos. Por lo menos es lo que pienso. (...) En español no se podría hacer algo semejante. En las lenguas germánicas es posible y creo que en griego también (no obstante que no conozca este idioma). La virtud especial del español radica, según me parece, en un cierto carácter directo. Una cierta fuerza (...) El español posee fuerza al expresar algunos sentimientos elementales... un poema como la elegía de Jorge Manrique, por ejemplo, o cuando Quevedo buscaba efectos latinos en el español; de hecho, podía hacerlo, aunque fuera algo de difícil obtención... era necesario genio, ser un gran poeta...

En un primer momento, tendí a ver en dichas declaraciones las huellas de una polémica entre manierismo y barroquismo, una polémica virtual entablada por la geometrizada concisión manierística de embate contra los excesos proliferantes del Barroco (Hocke, en su libro *Manierismus in der Literatur*, define el Barroco como una manifestación claramente adversa a la concentración elíptica). Borges, al fin y al cabo un alejandrino en domicilio porteño, capaz de contener sus traslumbantes figuras paralógicas en un lenguaje perfectamente hialino y desorientadoramente "neuro", se insurgía con relación a la mera posibilidad de llegar a considerarse como admisible en español la *mandarale* joyceana (en cuyos jardines de "senderos que se bifurcan" se dejaban cultivar en *panorama* todas las "flores del lenguaje", con una exuberancia quizá poco aclimatable al decoroso castellano...). Aunque persistía aquella ambigua salvedad, con tintes de contradicción, referente al genio verbal de Don Francisco de Quevedo, a sus licenciosas contorsiones latinizantes, introduciendo, así como sin proponérselo, dentro de la fatalidad consuetudinaria de la prohibición normativa, el escándalo no menos vetusto de la jubilosa excepción...

No faltaron pruebas reiteradas de la admiración de Borges por Joyce, paradigma de todo aquello que le parecía inaceptable en español. Como es sabido, el autor de *El Aleph* dedicó dos poemas al "intrincado y casi infinito irlandés que tejó el *Ulises*" (de esta manera Joyce es caracterizado por Borges en un ensayo sobre Flaubert incluido en *Discusión*). En el poema "Invocación a Joyce" pueden leerse estas reveladoras palabras de tributo: "Qué importa nuestra cobardía si hay en la tierra / un solo hombre valiente (...) / Yo soy los otros / Yo soy todos aquellos / que ha rescatado tu obstinado rigor". (Véase *Elogio de la sombra*, 1969, el "quinto libro de versos" de Borges, compilado a los setenta años, libro en el que, según el autor, a sus temas predilectos de espejos y laberintos se añararon otros dos: "la vejez y la ética").

Una breve recapitulación de mis lecturas de poesía y prosa modernas en español me condujo a sospechar de la actitud tendenciosa y deliberadamente despistadora con la cual Borges procuraba subordinar el castellano a un rígido patrón de casticismo

ascético, cuyos trazos fundamentales serían la sequedad y la continencia. (En la entrevista citada, Borges epilógaba, con un tono desalentador, refiriéndose a las tentativas de experimentación verbal en su lengua: "Me parece que se trata de un idioma mucho menos elaborado que los otros. El español, si se intenta elaborarlo en demasía, resulta alejandrino en el sentido peyorativo de la palabra. Se hace rebuscado...").

Me bastaba pensar en Vicente Huidobro, el poeta de *Altazor*, quien, hacia los años veinte, al igual que Borges, fomentó en Madrid las primicias del *ultraísmo*. Ejemplo suficiente para comprobar todo cuanto podía hacer la imaginación verbal de un poeta verdaderamente *inventor* (en la acepción poundiana del término) para incorporar creativamente al español la joyceana "revolución de la palabra", y hacerlo además con un acento inconfundiblemente personal. En el Canto IV de *Altazor* ("alto" + "azor"), largo poema iniciado en 1919 y concluido en 1931, hay un pasaje particularmente relevante (publicado por vez primera en 1930, en una versión francesa del propio Huidobro, en la revista internacional *Transition*, en la cual Joyce también venía imprimiendo desde 1927, partes de su *Work in Progress*). En su texto reverberan las más osadas transgresiones léxicas, las palabras se descomponen y se alternan mutuamente en centelleantes juegos malabares:

Al horitaña de la montazonte
La violondrina y el goloncelo
Descolgada esta mañana de la luna
Se acerca a todo galope
Ya viene la golondrina
Ya viene la golonfina
Ya viene la golontrina
Ya viene la goloncima
Viene la golonchina
Viene la golonclima
Ya viene la golonrma
Ya viene la golonrisa
La golonniña
La golongira
La golonlira
La golonbrisa
La golonchilla
Ya viene la golondía
Y la noche encoge sus uñas
[como el leopardo...]

Pero me acordaba también del caso de César Vallejo, del Vallejo de Trilce



(1922). En dicho libro, la actitud innovadora irrumpe de lleno en el propio título, polifacético y de semántica múltiple ("triple" / "doble"; "triste" / "dulce", como en la vernácula palabra *dulcamara*). Un título que enarbolaba, por sí solo, la insignia de la ruptura lingüística, tanto léxica como sintáctica (imbricación de sintagmas). El poeta y crítico Saúl Yurkievich comenta en un ensayo esclarecedor: "En algunos pasajes las palabras se suceden más por vecindad sonora que por relaciones de sentido; el poeta se deja llevar por una especie de arrebato fónico: 'cuando inánima grifalda relata sólo / fallidas callandas cruzadas...'"

Y si prescindieramos del chileno Huidobro y del peruano Vallejo, aun así encontraríamos, en las desgarradas orillas donde se funda la Buenos Aires de Borges, a su compatriota y contemporáneo Oliverio Girondo (copartícipe de la revista *Martín Fierro* en los tiempos heroicos del ultraísmo argentino). El libro principal de Girondo, *En la masmedula* (1956), está marcado también, desde el título mismo, por una neología desafiante. En los poemas que lo constituyen puede ser observada una corrosiva desintegración "pluscuam-modular" del tejido fono-semántico de la lengua española:

En la eropsiquis plena de
[huéspedes entonces
[meandros de espera ausencia
enlunados muslos de
[estival epicentro
tumultos extradérmicos
excoriaciones fiebre de noche
[que burmúa
y aola aola aola
al abrirse las venas
con un pezlampo inmerso en la
[nuca del sueño
hay que buscarlo
al poema...

La prosa tampoco quedó inmune a la contagiante fiesta barroca de esa glosolalia desacralizadora. Julio Cortázar, que por ciertos aspectos de su ficción, sobre todo en los cuentos, está tan cerca de la limpieza estilística de Borges (si no fuera por el constante sobresalto de la metáfora), en su obra más ambiciosa y sin duda central (*Rayuela*, 1963), se deja arrebatar en momentos estratégicos por una jerga secreta —el "gliglico"—, una especie de idiolecto erótico que liga, a través de los eslabones desarticulados y rearticulados de palabras

inventadas (verdaderas palabras "talismánicas"), las vivencias amorosas de la pareja Oliveira y La Maga. Es cierto que se trata, en este caso, de "zonas" de lenguaje perfectamente delimitadas, concebidas como islas líricas, que emergen autónomamente, aquí y allí, en el discurso narrativo siempre imaginativo, metafórico y/o irónico, de Rayuela, discurso que, desde un punto de vista más general, se muestra enteramente "normal" y fluente. Mucho más radical en esta dirección es *Tres Tristes Tigres* (1967), de Guillermo Cabrera Infante. Bajo el influjo tanto de Joyce como de sus precursores, Laurence Sterne y Lewis Carroll, Cabrera provoca la carnavalización en el propio meollo de su proyecto novelístico. Un maestro del calambur y de la paronomasia, Cabrera Infante —quien parece haber inventado "su propio *Spanish Language*", en el decir de Carlos Fuentes— infemaliza lo vernáculo con sus caleidoscópicos dispositivos de escarnio lingüístico.

En rigor, no me detendré aquí en escritores que de una forma u otra son tanto o más barroquistas que éstos. Tal es el caso de José Lezama Lima y Severo Sarduy. Ello está motivado por un criterio táctico de pertinencia descriptiva. La contribución renovadora de Lezama y de Sarduy se genera más a un nivel frásico y transfrásico, sin que propiamente sea perturbada la palabra, que sigue respetada como matriz léxica codificada. Ambos son "syntaxiers" en primacía. Interfieren en los paradigmas del léxico sobre todo por un magnetismo de tipo metafórico. La sintaxis de Lezama se asemeja a un Shiva, plurimembrándose en una danza de muchos brazos; la de Sarduy, muy especialmente en *Cobra* (1972), tiene algo de la diagramación tántrica, al redistribuirse por círculos neurálgicos, que se comunican y coliteran, en contigüidad siempre recirculante...

Hasta este punto, hablé tan sólo de escritores latinoamericanos. Y no obstante, el paso a seguir en el sentido de esa "desconstrucción" de la paradoja borgeana del *aticismo* ("transparencia del signo") de la lengua castellana cabría a Julián Ríos, joven autor nacido en España. Su aventura, todavía *en progreso* (o con mayor acierto, "en larvación...") fue preparada en el ámbito de la península por la insurrección desarticuladora de Juan Goytisolo, gesto de liberación corpórea e ideológica que culmina en *Juan sin Tierra* (1975). Es sintomático que este libro de Goytisolo empiece bajo el signo de la "defecación". Ocurre lo mismo con el poema inaugural de Trilce de Vallejo, según la interpretación de André Coyné que refiere Yurkievich, el poema que termina con este conjuro:

Y la península párase
por la espalda, abozaleada,
[impertérrita
en la línea mortal de equilibrio.

Goytisolo, en su ímpetu demoledor, propone una verdadera "rebarbarización" (en el sentido teórico del formalismo ruso) del *decorum* castellano, ya sea por el influjo del tartamudeo criollo o bien de una reiteradamente instigada reconquista árabe del espacio español. Propuestas que se convierten en práctica escritural explícita al final del libro. El texto es carcomido por un "habla" (*parole* secuestrada, anti-normativa) afro-cubano, transpuesto mediante un registro verista, casi fonográfico; en seguida, irrumpe en el papel una avasalladora transcripción romanizada de los sonidos árabes (pasaje que queda sin traducción, abrupta); finalmente, son los propios grafemas que se dejan metamorfosear —"islamizar"— en el blanco de la página, como en la cal de un muro extremo: ostensiva algarabía de arabescos enigmáticos, perturbadores, agresivos en su caligráfica ilegibilidad...

Después de *Juan sin Tierra* tenía que venir este *Julián sin Lengua* (remítome al título de reciente entrevista concedida por Ríos a la revista *Ozono*). Como si una necesidad intrínseca de este mismo dislocamiento liberatorio dictara esta nueva etapa,

consecuente y complementadora. Un *Julián sin Lengua* que es también polilingüe y pierde su única lengua a fuerza de ganársela multiplicadamente. Vengo acompañándolo, de mi galáctico observatorio brasileño plantado en São Paulo (en la "Paulicea alucinada" de Mario y Oswald de Andrade), desde que empezó a publicar los primeros fragmentos de *Larva* en la revista *Plural* (Nº 25, octubre de 1973), en aquel entonces bajo la dirección de nuestro admirado amigo común Octavio Paz. Lo acompaño con el interés fraternal de la connaturalidad afectiva de quien, desde 1963 (*Libro de ensayos / Galaxias*), está empeñado en una aventura similar en una lengua hermana, el portugués del Brasil. Dos idiomas ibéricos, ambos sometidos en Latinoamérica a un proceso semejante de hibridismo barroco y convivencia multilingüe; susceptibles ambos de recibir una análoga tensión ecuménica, tanto bajo el impulso disyuntivo de Babel, como al aliento conjunto de Pentecostés. En búsqueda, tal vez, del "sanscrito esperanzable", esa *koiné* de la futura civilización planetaria, si me es permitido así formular el porvenir a través de la óptica de la utopía concreta de James Joyce ("quien quería crear un espejo del mundo, impugnar el lenguaje común, y lanzar los cimientos de una nueva universalidad lingüística" —según destaca Sartre en la introducción a la *Critique de la raison dialectique*, 1960).

Larva, ha prometido Julián Ríos, estará compuesto por cinco libros, que serán publicados separadamente, "por entregas / por entradas". Escritura en forma de quince quiza, de la cual tenemos tan sólo, hasta ahora, algunas muestras publicadas en revistas. La más extensa, a la sazón en que escribo este estudio, integra el Nº 1 de la revista *Espiral* (1976). Su personaje más nítido y realmente central es Babelle, una insaciable devoradora de palabras, una ninfomana del vocablo, dispuesta a todas las perversiones del erotismo verbal (pienso, para describirla, en el adjetivo latino *vulgivaga*). Existe también todo un catálogo onomástico de personajes de segundo rango, un elenco de "pluri-agonistas", ofrecido al lector-productor, para que éste al albedrío remanipule el texto. Y la escenografía siempre en mutación, pero obstinadamente reiterativa, de esos juegos amorosos, es atravesada por el canto convulsivo de un amante-escolista "palíndromo-momaniaco". El leit-motiv de ese canto-contracanto es la tormentosa y atormentada violación/violentación de la lengua castellana. Veamos:

Suda tinta vai!, que el diablo las
carga —castellaneza sanchusco-
poncisco, encúbreme y convér-
same en la oscuridad. (...) Cas-
trillanza trujimancotescos, tes-
conjuro!, y saca a tu dulcisnea
de esta tintamarra. En cantos lla-
nos deshaz el encanto. Suba la
voz. O corra barroco. Otra vez
llano llano castollano del campo
santo decripta tana. Ahí todo es
ancho y quejicotesco, decías en
tuertomudemudeces para exten-
der la mancha original. Qui joute
qui chochute la-bas? Castellani-
za momolinos de viento, casti-
llos de hispenaipas, ventas al
contado.

¿Qué quedará de un castellano expandido así en lengua lengua romanzolesca? Tal vez, a través de los portones abiertos de par en par de esa entrañable lengua a tal punto sometida a un proceso de extrañamiento, el sentido acabará precipitándose desplomado hacia los abismos del silencio (peligro que vislumbrara Walter Benjamin, al hacer la exégesis de las monstruosas traducciones hoelderlinianas de Sófocles y de Píndaro, que sacudieron las estructuras del castizo alemán de Goethe y de Schiller, al subyugarlas al impacto exorbitante de la sintaxis y de la morfología griegas). Pero el peligro es un riesgo a asumir. Julián Ríos lo sabe. Lo que resulte de esta operación profanadora (por el momento en sus

primeras cosechas) corre a cargo de la autoridad del tiempo y del propio proseguimiento del proyecto, que así podrán hablarnos con una mayor seguridad. De cualquier manera se trata de una operación marcadamente ideológica. El desenmascarar (en alemán, quitarse la máscara se dice *entlarven*...) a la "neutralidad" y a la "pureza" de la lengua-madre. "*Es Freud mich to meet Mr. Joyceful!*"...

Coda

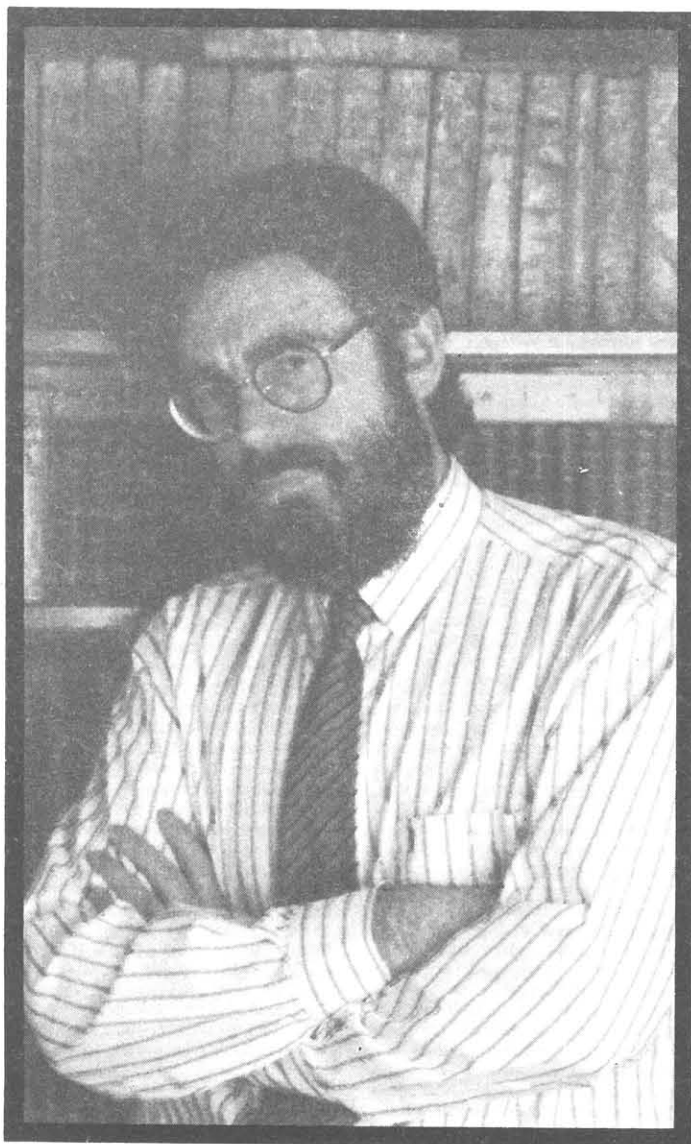
Comencé hablando de Borges y terminaré con Borges. Emir Rodríguez Monegal, zahorí *par excellence* de los meandros borgeanos, me proporcionó dos claves adicionales para la comprensión de la paradoja circular que evocó al empezar este estudio. Se trata de dos trabajos de difícil acceso: el artículo "El Ulises de Joyce", incluido en la edición de 1925 (que nunca volvió a ser reimpresa) de *Inquisiciones*, y la nota sobre "Joyce y los neologismos" (*Sur* Nº 62, noviembre de 1939). En el mismo año de la publicación en libro del *Finnegans Wake*, Borges hace el primer *review* latinoamericano, que yo sepa, de la obra cumbre de Joyce, en su nota antes mencionada. Al analizar los *portmanteau-words* (palabras-maletas), el escritor argentino, sin dejar de amalgamar fascinación y reserva, se encarga de proveernos de varios antecedentes en lenguas románicas de esos "monstruos verbales" joyceanos. En francés, cita a Laforgue (*violuptés à vif, éternuité, chant-huani*) y a Grousac (*japonaiseries*, que el propio *reviewer* toma la iniciativa de verter para *japonnedades*). No es olvidado el ejemplo aún más notable y prolífico de Rabelais, quien es localizado por Borges, después de un rodeo característico, a través de la ingeniosa versión alemana de Johann Fischart, de 1575.... En cuanto al español, Borges señala: "Hacia 1900, algún porteño (creo que Marcelino del Mazo) denuncia en broma las muchas orquestas de *gringaros*. Mariano Brull, ayer o anteayer, combina la palabra jitanjáfora, que tiene sugestiones de Gitanjali, de gitanos y de ánforas". En el pequeño estudio sobre Ulises, Joyce es loado enfáticamente como un millonario de vocablos y estilos: "En su comercio, junto al erario prodigioso de voces que suman el idioma inglés y le conceden cesaridad en el mundo, corren doblones castellanos y siclos de Judá y denarios latinos y monedas antiguas, donde crece el trébol de Irlanda". En su vuelo, ahora no refrenado, el panegírico concluye con la afectuosa adopción que hace Borges a propósito de Joyce, de las decentes palabras de Lope de Vega sobre Góngora: "Sea lo que fuere, yo he de estimar y amar el divino ingenio deste Cavallero, tomando del lo que entendié con humildad y admirando con veneración lo que no alcanzare a entender".

Cabría, tan sólo, recordar, a estas alturas, que, durante mucho tiempo, el divino Cavallero, Don Luis de Góngora y Argote, fue considerado, por humanistas recatados y abrumados de prejuicios, como una especie de "Angel de Tinieblas" de las letras españolas; "gongorismo", "gongorino", eran términos que en los diccionarios y en las escuelas valían como sinónimos indefectibles de mal gusto y viciosa afectación...

Desde luego Julián Ríos tiene así (*via* Borges) dos eminentes y luciferinos patronos que lo auxilian en la proliferación de su larvario barroquista: el dedalido irlandés de *Finnegans Wake* y el serpiente cordobés del Polifemo y de las Soledades. No es por mero acaso que el poeta cristiano de expresión latina Venantius Fortunatus, refiriéndose al demonio (el mismísimo Espíritu Maligno que, entre otras cosas, algunos años atrás, anduvo plagando de fantasmas la Tierra Adentro, el Gran sertón del brasileño João Guimarães Rosa), lo designaba con el epíteto, arcanamente antonómico, de *Larveus hostis*, el "lárveo enemigo..."

Haroldo de Campos
São Paulo, noviembre de 1977





LA TRIBU DE MI CALLE

En diciembre del año pasado, en una mesa redonda cuyo tema eran las vanguardias en la década del 80, un juicio que pronuncié (el verbo es excesivo) acerca de *Larva*, la novela de Julián Ríos, adquirió un carácter un tanto virulento e insospechado, sobre todo para su autor, allí presente, convirtiéndose en una especie de provocación profesional. Hoy admito que tanto el juicio como mi intervención fueron actos de alevosía amateur destinados a alterar algo que se asemejaba mucho a un comité de adulación; pero cualquiera que allí estuviera podría haber comprobado también que no tuvieron, merced a mis desfalleceres y balbuceos, la virtud de parecer desafiante. Tampoco, cabe agregar, fue necesario. Todo demostró finalmente que *Larva* debía ser defendida con más aptitud de un ataque virtual que de uno manifiesto, y las cosas que se dijeron (entre las que deben contarse también las que dije) apuntaron a no permitir ningún tipo de discusión (en lo que tiene de hospitalario y amplio esa palabra).

Lo que dije fue que había leído, cuando *Larva* era todavía —o ya— un consagrado *work in progress*, algunos de sus capítulos o avances en la revista *Espiral*, y que en ese momento su inventiva e ingenio multilingüe apenas me distrajeran, y que después, ante la copiosa evidencia del libro concluido, no pude sino repetir el ex-

perimento con un resultado aún más desalentador. Debo haberlo dicho mal; algunas desventajas me las reservaba. También dije que, dado el aval de juicios críticos con que el libro se engalana, sería arrogante o estúpido tratar de restarle méritos, motivo por el cual sólo consignaba mi solitaria e intransferible experiencia de lector, pero, dando por sentado que el motivo que mantenía a cada uno de nosotros en tal posición era decir algo sobre las vanguardias de la presente década, podía agregar —con el propósito, en fin, de entablar la diferida conversación— algunos libros más o menos actuales que sí me habían gustado. Debí decirlo peor; las ventajas para los demás empezaron de inmediato.

Me pareció tan irrespetuoso entonces (como me parece inconvincente ahora) reducir la laboriosa singularidad de *Larva* al distraído titirambo, sobre todo en una charla cuyo tema de discusión era otra cosa. Cualquiera que haya leído alguno de los libros que nombré en relación a *Larva* —libros de Puig, Saer, Aira, Guzmán, Fogwill, Lamborghini o Sánchez (no sé si todos esos autores fueron mencionados; me consta que algunos sí)— podía darse cuenta de que no estaba tratando de menoscabar o “ningunear” a *Larva* con libros de lectura “fácil”. Después, alguien trajo a colación mi paranoia, y no creo desmerecerla ni ser recalitrante si repito por escrito lo que dije sentado a la mesa: que era muy probable que la exhibición de libros y autores se asemejara a la exhibición de mercadería del nativo ante el godo. Sospecho que esta inadvertida prolongación de Mallarmé (“Dommer un sens plus pur aux mots de la tribu”), aunque yo la hiciera en

homenaje a un inadvertido poeta argentino —el Indio Solari—, no podía resultar ofensiva ni asombrosa a un escritor internacional como Julián Ríos. Por lo demás, y puesto a buscar referencias, yo encontraba las que tenía más a mano: “la tribu de mi calle”.

Todos sabemos que las mesas redondas son un género próximo (a la literatura, al teatro, al escándalo), y que es humillante someter a quienes las presencian a un torneo de conformidades preestablecidas; al fin de cuentas, no estaba haciendo una declaración de guerra sino intentando compulsar *Larva* con un sector de la literatura argentina que puede ser leído sin renunciar a los altos valores del lenguaje ni a la larga tradición de juegos verbales que carga consigo la novela. Supuse en esa oportunidad que reflexionar acerca de algunas lecturas —que no tenían por qué limitarse a mis referencias— podía volvernos conversadores disímiles y cortes mientras nos ceñíamos, de paso, al motivo que nos convocaba. Sigue pareciéndome fastidioso que las únicas respuestas que provocara en el autor hayan sido un semineo acerca de la literatura seria y la literatura de entretenimiento (que hasta ese momento no había sido mencionada) y una parafernalia de lugares comunes dedicados a “la ruptura de los hábitos de lectura”, “los huesos duros de roer” y “los lectores pavlovianos”, mientras la confusión era aprovechada (“encima”, diría un escritor argentino de causas justas) para incluir en esa comparsa a dos libros cuya escasa conexión —entre sí y con *Larva*— es haber sido editados en nuestro país por la misma editorial. Me refiero a *Paradiso* y *El nombre de la rosa*. Un escritor muy admirado por Julián Ríos llamaba a eso poshlost, y de hecho poshlost podría haber sido el nombre de esa reunión, a la espera de que alguien encuentre “la palabra-maleta” adecuada que condense su vibración y su significado en, por lo menos, cuatro lenguas distintas y distantes.

En fin, las razones del chiste sobre el godo y el nativo prevalecieron por encima de la brillantez y la necesidad de los sujetos parlantes, y todo quedó como quedó.

Se trata ahora de otra cuestión. Mis prejuicios de lector no pueden ni deben interesar a nadie, pero como entonces no conseguí formular un juicio crítico sobre *Larva*, aprovecho la oportunidad que ahora se me brinda para hacerlo.

Algunos de los problemas que advierto en *Larva* son exteriores, y deben enfrentarse a cierta ética supersticiosa y suspicaz del lector argentino; como ésta acarrea por su parte un triste par de fenómenos, no creo que podamos evitarla. El primero es su omnimoda capacidad para producir efectos de autoexplicación que nos causa a nosotros, trasnochados lectores sudamericanos, cierta desconfianza. He escrito efectos; no quiero decir que esas explicaciones *agoten* el caudal de sentidos que el libro ambiciosamente sustenta. Tal capacidad para las explicaciones sume al lector en un estado de condescendencia similar al que acontece cuando leemos las estrofas de Carlos Argentino Daneri adornadas por las explicaciones de Carlos Argentino Daneri. Se nos explica desde las solapas mismas de *Larva* que el libro debe ser genial; el humor no alcanza; dudamos. Otro, otro de los problemas exteriores, es la formulación que asigna a *Larva* un lugar eminente dentro de la tradición literaria española. Esto parece menos un cumplido que una calumniosa: amenaza con convertir el emisor del juicio en un rumboso historiador y al libro mismo en una suntuosa reliquia del futuro. Así como Ríos nos hace saber que sabe —por Pierre Menard— que no puede escribirse dos veces el mismo libro sin que el intento lo convierta en parodia, sabemos también —por Herbert Quain— que su éxito o su fracaso, y hasta su relevancia dentro de una tradición, pertenece menos al arte que a su historia. Una cosa es el insomnio ideal del lector del que hablaba Joyce, otra cosa las vigiliadas inducidas por generosos contratiempos y mezquinos regateos. Que los medios actuales, los proce-

dos de modernización, las profusas jergas prodigadas por Lyotard, Baudrillard o Virilio, y el agradable estrépito de Warhol con sus cinco o quince minutos de fama nos parezcan hoy adelantados estímulos de la realidad, no es óbice para que eso mismo nos vuelva, en el trato diario, un poco estóldos e irreales. Filisteos también.

Otros problemas involucran menos exteriormente a *Larva*. Ya se ha dicho muchas veces que un mérito inexplicable de los libros es que repitan a otros libros. *Larva*, inscripta en la tradición novelesca que Julián Ríos quiere, no abjura de su singularidad. Esa convicción persuade: contra la literalidad de algunos proyectos, su novela observa un sonriente principio de lateralidad que parece abrir, sin complejos lastimosos ni norma invasora, nuevas direcciones para la novela.

Sin embargo, aquello que lo obliga a Ríos a romper, con razonable hidalguía, tantas lanzas por adelantado es un criterio de aristocracia retórica que ya nadie quisiera anteponer. Señalar las virtudes de la litote frente a la paronomasia (“¡Cómo ser pedantes sin Lausberg!”), se queja, no sin dulzura, un testigo frugal y desdichado) parece ahora no menos caprichoso que canonizar al pun con un pretexto religioso (“Tú eres Pedro y sobre esta piedra...”). Parte de esa batalla demótica ya fue ganada en gran medida por los escritores de los que Ríos es directo heredero —Fuentes, Sarduy, Paz, Cortázar—, y sobre todo por uno que tuvo el valor de descreer del “boom” cuando éste era moneda corriente: Cabrera Infante.

Ahora bien, la literatura demuestra, más allá de las meras condiciones técnicas con que se escribe, no ser una competición pero sí una performance. En ese sentido, James, Joyce, Borges, Burgess, Schmidt, Nabokov, Lezama, Cabrera Infante, Paz (pero también Saer, Aira, Lamborghini) aseguran, cada uno a su manera, que un relato, una novela o un poema son una colección de procedimientos olvidables puestos en práctica para engendrar un ritmo, una dicción particular, una sintaxis lírica o narrativa. Es en este plano, me parece, donde *Larva* resulta inconvincente. Su exhibición de procedimientos es altisonante y mecánica; sus estrategias, reiteradas y hasta monótonas; menos aptas para producir alternativas y alteraciones significativas de puntuación que para someterse a un uso expresionista de la misma; menos proclives a la consulta rítmica del período que a un ritmo constante de prosa apurada; menos dispuestas a la ocurrencia súbita y al humor imprevisible que a un juego de tragamonedas que proporciona fichas con asociaciones en cinco idiomas. Su diferencia, en tal tesitura, con libros como *La Habana* para un Infante difunto y *Holy Smoke* es, aparte de deliberada, creo, abismal. *La Habana...* y *Holy Smoke* son libros cuya aventura y riesgo, aun yendo a veces a contrapelo de cualquier narración convencional o régimen narrativo, generan una continuidad (y una fragmentación) indistinguibles de su ritmo y su sintaxis, un teatro de operaciones disímil y cautivante. *Larva*, suministrando sus propias coartadas y cóncaves culturales a la altura de la complicidad, no lo logra, pese a su impulso energético y avasallador. Al revés de lo que ocurría con ese alegato en pro de la vulgaridad de *La Habana...*, que hacía doblemente espectacular su final, el conteo obsesivo de cultura de *Larva* hace espectacular sólo la vulgaridad de los “secretitos” literarios.

He escrito estas líneas sin animosidad pero no sin atrevimiento *contra* un libro *no contra* un escritor que merece, por su simpatía personal tanto como por su inteligencia y rigor de trabajo, el mayor de los respetos. No sé si estas cosas importan, pero espero que nadie confunda mi fragmentaria y adversa lectura de *Larva* con un ataque *personal* contra una obra que merece leerse y discutirse. También me alienta una secreta esperanza: la de que mis opiniones, débiles y vulnerables como son, no me conviertan en su esclavo.

Luis Chitarroni

"HE TRATADO DE ENSANCHAR LA LENGÜETA DE CASTILLA"

Dichosos tiempos aquellos en los que, torvos, hirsutos, iletrados, los españoles arribaban a estas latitudes con ansias pero sin prisas.

Julián Ríos, un español de su tiempo, de este tiempo sin tiempo para abrir puertas a la tierra u ofrecerse siquiera como plato a los charrúas, llegó un sábado de cuartelazos y tornó a la Metrópoli siete días más tarde, demasiado temprano para intercambios culturales de exposición prolongada. Profesional, mundano, seductor, este gallego nacido en Vigo hace 47 años debió multiplicar su humanidad entre presentaciones, mesas redondas y zarzandeo más o menos periodísticos que lo dejaron al borde de la extenuación. Un fugaz *intermezzo* hizo posible esta entrevista que, en un presente histórico y ligeramente insostenible, se transcribe a continuación.

Repantigado en un rincón luminoso del ICI, el cronista ignora, mientras espera la llegada del narrador, la ineficacia de su ritmo de siesta santiagueña frente al furor verbal que Ríos desplegará como una fuga de electrones. Jacarandoso en su camisa lila, iterativo en sus medias al tono, afluye el escritor ofreciendo un rostro afable, barbicastaño, con gafas que no pueden ocultar una mirada ligeramente melancólica.

"Podríamos llamar a esta charla 'Con Julián Ríos en el Río de la Plática'", dice, tañendo prestamente un rabel rabelesiano de palabras. "Para Sterne, la literatura era el arte de la digresión. Creo que digresión o diversión a veces son parecidas; sirven para divertir, desviar las cosas. Y la conversación es también un arte de los *vericuetos* o vericuetos o meandros del río. Veremos adónde nos lleva, espontáneamente, en esta ocasión".

En verdad, nada menos espontáneo que el discurrir arborescente del larvario vigüés. Su trifoliada *Babel de una noche de San Juan* exhibe una poliglotonería, un festín de castas y llanas letras atravesadas de calambures, *limnericks*, anagramas, palíndromos y homofonías translingüísticas; una estructura temaria que consta de un relato principal vertido en las páginas impares, un conjunto de notas reflexivas y reflectantes que, en las páginas pares, cuestionan lo dicho en el relato y unas "Notas de la almohada" por las cuales el mismo Ríos recomienda a sus amigos empezar la novela. Jubilosa pero deliberada, la escritura de Larva ha entrenado a su autor en la calistenia peligrosa de envaijar palabras, descaderar el verbo en una máscara que ya no lo abandona ni siquiera en un ínfimo intercambio de saludos.

¿Cuál es la biografía sentimental capaz de conducir a un hombre a estas andanzas? ¿Qué lecturas, qué digresiones, qué pláticas se han labrado en Larva?

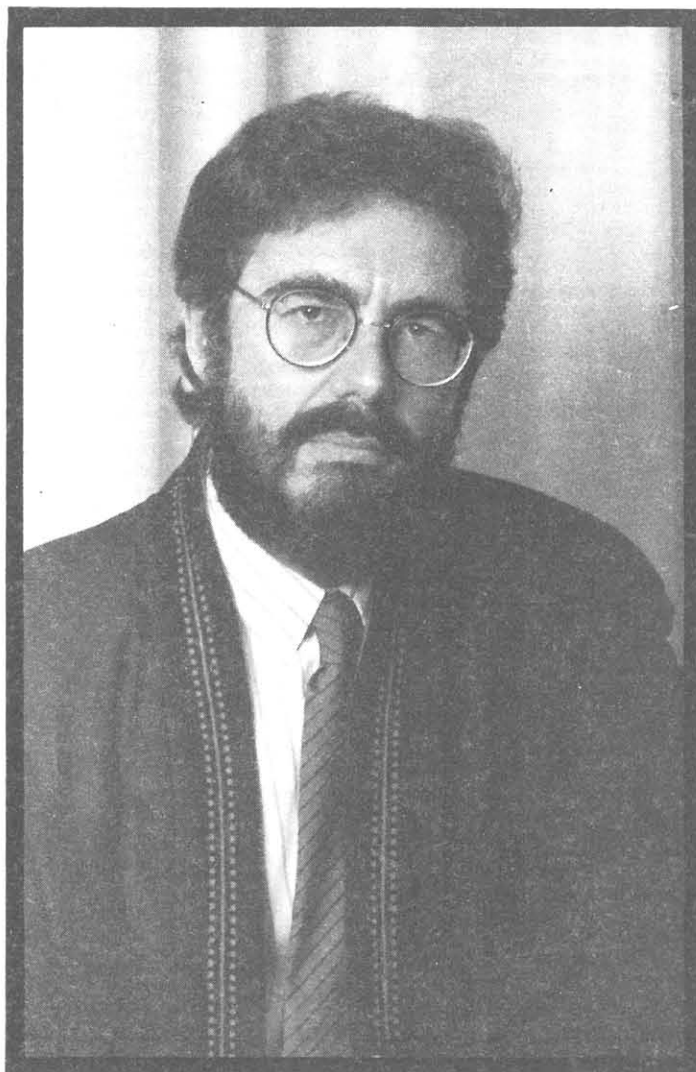
"Esto sería como exponer la historia de mi pobre *escritura*", se excusa, neologismo mediante, pero luego agrega: "para mí —y lo he repetido ya muchas veces—, escribir es *escribir*, no hay escisión entre vida y literatura, en tanto ésta tiene un aspecto puramente vivencial; escribir no es un tiempo perdido sino un tiempo vivido intensamente. Por otro lado, en relación a las lecturas que han hecho posible Larva, debo decir que, más allá de los modelos mayores (Rabelais, Cervantes, Joyce, entre otros), hay una serie de lecturas iniciáticas, casi míticas de mi adolescencia: los libros argentinos, esos libros libres que llegaban a la España triste, chata y sojuzgada del franquismo. En ese sentido, la publicación de Larva en la Argentina me permite re-

rrar un círculo absolutamente virtuoso. Además, me lleva a reflexionar sobre las razones de un escritor para romper con las reglas establecidas y tratar de armar su juego con otras reglas. Me gustaría destacar —sin caer en la demagogia— que los primeros textos de Larva aparecieron publicados en 1973, cuando Franco estaba bien vivo y en el poder. Yo creo, modestísimamente, que ese lenguaje arruinaba el lenguaje pobre y carcomido del poder. Intentaba apartarse de ese lenguaje momificado que era la trampa en la que muchos escritores habían caído: para criticar el sistema, utilizaban el lenguaje propio del sistema. Comenzar a escribir Larva fue para mí una suerte de *non serviam*, un no querer servir a ese *amo idioma*, ese formidable palíndromo, ese círculo vicioso que yo traté de convertir en una espiral, una línea expansiva capaz de ensanchar los límites de mi lenguaje".

Juan Goytisolo le ha atribuido a Larva una condición subversiva dentro del contexto franquista de la España de cerrado y sacristía. En rigor, sus declaraciones forman parte de un coro multitudinario de escritores y críticos (Guillermo Cabrera Infante, Carlos Fuentes, Julio Ortega, Arturo Carrera, Haroldo de Campos, Héctor Libertella, Severo Sarduy, entre muchos otros) que ha celebrado la aparición de la novela como una apertura. Salida al mar de una tierra encerrada en las letras de la crónica cuasi periodística y el fragoroso boom. Fluvial salida que el mismo Julián ha dado en llamar, narciso al fin, su *novela-Ríos*. Cuenca hidrográfica que, desde la recientemente aquí editada *Babel de una noche de San Juan*, se continúa en *Poundemonium* y *Auto de Fénix* y anuncia extenderse en otros dos volúmenes para conformar lo que su autor llama "*mi pentatlón*".

¿Por qué los ríos, más allá de la determinación del nombre? Quien ha concebido esta espiral como un carnaval navegable adscribe sin reticencias a la literatura como viaje. Pero, además, encuentra en la metáfora de reminiscencias heraclitianas otro matiz: "Los ríos tienen una cualidad fundamental que es, para mí, su capacidad de discurrir. Los ríos corren pero, sobre todo, discurren. Hay que discurrir; hay que recuperar la noción de inteligencia, tanto para la escritura como para la lectura —en definitiva, dos aspectos de una misma cuestión. Una de las cosas a las que debería contribuir esa acción restringida que es la literatura es a discurrir mejor. Que discurra la vida, que discurra el lector, que discurra el que escribe".

El hombre que, bajo las lilas de su camisa, siente fluir el café negro en sus entrañas quiere pensar su obra en relación con "ese gran océano de historias, el de las colecciones sánscritas más antiguas, donde están incluidas las veinticinco historias de vampiros —que, por supuesto, nada tienen que ver con los de Transilvania—, un plexo de narraciones muy anterior incluso a *Las mil y una noches*. Todo mundo novelo un poco amplio tiende a convertirse o a confluir en ese gran océano de historias. Quiero destacar la importancia que tiene para mí la noción de ciclo. Yo cometo la operación antiborgeana por excelencia, incurrir en lo que él describía como 'el desvarío laborioso de componer vastos libros'. Pero creo que se puede ser prolijo en cien páginas y se puede ser conciso en mil. Hay obras como el *Finnegans Wake* que no son nada prolizas; por el contrario, tienen una enorme economía. La aparición en Larva de palabras-valija, por ejemplo, es un rasgo que tiende a concentrar, a condensar dos o más sentidos en una sola palabra. En Larva, hay un intento de ensanchar los límites del idioma español; el aspecto babélico que suele señalarse en la novela, la aparición de otras lenguas, ha sido trabajado en un sentido completamente distinto al de Joyce. En la obra de éste, los idiomas irrumpen por asociaciones del autor o por juegos verbales que concitan otros idiomas. En el caso de Larva, las lenguas las traen los personajes, casi siempre femeninos, a través de un curioso pro-



cedimiento: al mismo tiempo que están diciendo algo perfectamente inteligible en español, esos mismos sonidos, esos fonemas llevan, enmascarado, un sentido en la lengua materna del personaje (finlandés, japonés, ruso, etcétera). Esto, además de ser una propina, una diversión para un lector políglota, es una operación antijoyceana por excelencia: Joyce intentaba diversificar, proliferar las distintas lenguas. Lo que yo he intentado en Larva es hacer pasar a las otras lenguas por la horma del español, he tratado de ensanchar la lengüeta de Castilla. Esto se sustenta en la convicción de que un idioma es todos los idiomas, así como un libro es todos los libros. También, en la idea de que todo idioma es provisional, que toda comunicación es siempre imperfecta, que las palabras siempre dicen más de lo que oímos y que nunca acabamos de entenderlo todo ni de decirlo todo".

¿Se trata, entonces, de lo contrario de un *Big Bang*? ¿Una concentración en lugar de una expansión cósmica del lenguaje? El barbadito vigüés rechaza, por imperfecta, la astronómica comparación: "En realidad, el movimiento del lenguaje en Larva es en los dos sentidos: primero se expande el universo de las lenguas, como fuegos de artificio en esa noche de San Juan; luego se concentra en la horma castellana y vuelve a expandirse, en un juego de circularidades infinitas, en esa espiral de la que hablabamos. Es decir, hay concentración, pero también hay expansión, hay *Big Bang*, o *Big Ben*, teniendo en cuenta que la historia transcurre en Londres. Y esta broma nos permite reflexionar sobre el realismo de Larva".

¿Historia? ¿Realismo? ¿Es posible que esa selva, esa novela-Ríos o incluso maremagnum de palabras sostenga la ilusión de un referente?

"En primer lugar, la irrisión o irrupción de las lenguas es mucho más que un divertimento. Esas lenguas son portadas por personajes marginales, que irrumpen con ellas en el Londres imperial para corroer el vano intento de una lengua de dominarlo todo. El escritor y crítico peruano Julio Ortega ha observado muy bien que en Larva hay una venganza del Tercer Mundo sobre el Londres imperial. Ya no es el Londres de los gentlemen sino el espacio de vindicación de todos los metecos, de todos los marginales de la ciudad que inficionan con sus dialectos la pureza ideal del inglés del Imperio. Entonces, Londres como una condensación del mundo, como el lugar de la venganza de los metecos, los extranjeros, los marginados. Pero, por otro lado, hay una intención realista que, naturalmente, no puede ser entendida como en los tiempos de Balzac. Hablo de un realismo que, como el de Dorothy Richardson —escritora inglesa contemporánea de Proust—, se dedique a capturar para siempre la belleza perecedera de un instante, el temblor de una hoja o el brillo de una mirada. En este sentido, la sensualidad de las palabras es capaz de mimar de mil modos la sensualidad irrepetible de un instante.

Las palabras —esas larvas, esas máscaras, esos fantasmas— languidecen de continuo en los diccionarios, y es tarea del escritor reavivarlas, devolverles la vida sexual, erotizarlas. En cualquier caso, en Larva, además de estas fricciones verbales, hay un gran erotismo de los personajes; personajes que participan de una historia que, como tal, puede seguirse, como un lecho por donde discurre ese torrente vivo de palabras".

(De una entrevista con Guillermo Saavedra)



Vida de Rossini. Stendhal.
Trad. de Consuelo Berges.
Aguilar. Madrid, 1987, 454
págs. Alrededor de A 200

En el prefacio de *"La duquesa de Palliano"*, uno de los ocho relatos de *Crónicas Italianas*, Stendhal se burlaba de una escritora inglesa, Anne Radcliffe, que intentaba disfrazar su incapacidad de expresar pasiones dando nombres italianos a sus personajes. Pero, de algún modo, esa incapaci-



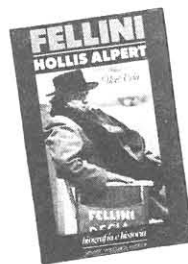
dad no fue ajena al propio Stendhal; Barthes lo advirtió agudamente en uno de sus últimos escritos, incluido en *El susurro del lenguaje* y titulado "No se consigue nunca hablar de lo que se ama". Allí Barthes desarrolla una teoría que podría resumirse más o menos a lo siguiente: Stendhal recién consiguió transmitir el efecto (el efecto italiano, completa Barthes) al pasar de las sensaciones al relato, del diario a la novela, de la estéril inmovilidad del imaginario amoroso a la aventura que guarda una generalidad simbólica. Lo que atraviesa esos términos es, piensa Barthes, la escritura.

Vida de Rossini es un libro anterior a la concreción de ese pasaje; Stendhal lo escribe en 1823, tres años después de su tratado *Del amor* y cuatro antes de *Armance*, su primera novela. "Se dice en Francia para expresar un matiz de opinión: es un 'patriota del 89'; yo me denuncio a mí mismo como un 'rossinista de 1815'". 1815 es el año de *Tancredo*, una ópera en la cual Rossini, según Stendhal, no se ha enredado todavía con la armonía alemana ni con el excesivo protagonismo de las partes orquestales; *Tancredo* es la expresión más perfecta del genio italiano. Barthes ha notado que Stendhal, paradójicamente, no sabe expresar bien a Italia; más bien la dice, la canta, suele caer en la vulgaridad. Emplea unas pocas palabras, bello y sus derivados, y recurre constantemente al superlativo. Puede pensarse que Stendhal realiza un movimiento análogo al del célebre *crescendo* de Rossini, que consiste en repetir varias veces un fragmento con la misma velocidad y sin ninguna variante armónica o melódica, apenas aumentando gradualmente el volumen. Stendhal celebraba la pereza de Rossini.

Si Stendhal no expresaba bien a Italia, menos conseguía describir la música. Con todo, desarrolló una estética, que en varios sentidos fue muy parecida a la de Rousseau y que continuó la polémica central del siglo XVIII: la primacía de la música italiana sobre la francesa y de la melodía sobre la armonía. Una estética animada por la exacta percepción, muy rara para la época, de que el ideal de lo bello cambia cada treinta o cuarenta años, y condimentada por eso que Auerbach llamó la "psicología nacional moralístico-anecdótica" de Stendhal. Esa psicología llevaba a Stendhal a consideraciones del tipo: "las bellas artes no viven sino de las pasiones; ésta es una de las razones de que no puedan prosperar en el Norte, donde la alta sociedad es juez de todo (la alta sociedad, necesariamente sin pasiones y además devastada por la ironía y el terror del ridículo llevado a la más divertida cobardía)". Pero también a otras más sutiles: "Rossini alegra siempre; Mozart no alegra jamás; es como una amante seria y a menudo triste, pero más amada aún precisamente por su tristeza: esta clase de mujeres, o no producen nunca su efecto y son denominadas con el nombre de mojigatas, o, si una vez impresionan, la impresión es profunda y se apoderan del alma entera y para siempre".

Hay algo que Stendhal le reprochó duramente a Rossini: que a partir de un determinado momento el compositor haya resuelto escribir toda su música, no dejando ya lugar para la improvisación de los cantantes. Es que para Stendhal la verdadera música o, como él dice, *la parte más emotiva de la música*, no es la que está escrita, sino la que un cantante puede inventar en el escenario. Gorgeos, florituras, volutas de la lengua. Italia y la música constituían una misma pasión porque eran para Stendhal un solo lenguaje. "En una velada milanesa —anotó en una oportunidad— la conversación sólo consistía en exclamaciones. Durante tres cuartos de hora, por reloj, no hubo una sola frase acabada". Afortunadamente, entonces todavía no había sido descubierta la semiótica.

Federico Monjea



Fellini. Hollis Alpert. Trad. de Floreal Mazzia. Javier Vergara. Buenos Aires, 1988, 366 págs. Alrededor de A 230

A veces tengo la sensación de que el empirismo anglosajón, al menos en sus versiones más vulgares, comete un tozudo abuso de credibilidad: la existencia de los hechos y su irresistible y ordenada secuencia. Se nace y, obviamente, se muere. En el medio, como una línea telegráfica, los puntos altos entre valles de nimiedades. Alpert va, como para no perderse, de película en película, una siguiendo a la otra.

Sigamos con las aguas estancadas. De este lado, la voluminosa apariencia del Fellini real, corpóreo, a veces en exceso. Del otro, sus films. Entre ambos, el vano mundo de la lógica que permite el paso de un lado a otro de la serie de los hechos. Fático, demasiado fático, Mr. Alpert y en esa faticidad se le van colando algunas cosillas que forman parte del vagoroso espacio de las esencias: "Por un lado, está su tendencia a la caricatura; por el otro, su profunda comprensión y sentimiento por lo humano" (Al margen, y como nota al pie que una reseña no permite: Floreal Mazzia traduce para las cuatro ciudades donde se posa Javier Vergara: Buenos Aires, Madrid, México, Santiago de Chile y así le sale: un pastiche remendado a las apuradas como el uso de la forma "de él" en lugar de su o suyo, o beodo por borracho).

Aporta también el empirismo anglosajón (y, aclaro, en sus versiones vulgares, para atemperar el enojo de un vecino aristocrático de las calles no siempre bien rimadas de Babel) una insostenible gravedad; tratándose de Fellini todo es aquí demasiado serio: confrontación de versiones, búsqueda de correlaciones entre la vida y la obra, insistencia en la clave autobiográfica.

Claro, un caballero debe resistir, al menos mientras transurre en público (y ¡qué público es un libro!), las seducciones de fascinación. Y ocurre lo que sucede siempre en estos casos: se cae de la peor forma. Fellini propone a través de sus películas la trampa de que allí se cuenta, film a film, los tramos y traumas de una vida. Esa es parte del encanto y la fascinación que supura su obra, en especial a partir de *Amarcord* y que de alguna manera se cierra en esa boutade entre divertida y pedante que resulta *Intervista*, donde todo se llama por su nombre.

"Una vida", subtítulo Hollis Alpert, un crítico de cine que revela aquí y allá su sagacidad. Todos hemos visto a Fellini (reconozco que, en mi caso, con notable fruición a pesar de algún traspie como *Satiricón* y *La ciudad de las mujeres*) y esa vida echa escasa luz sobre las sombras de la pantalla. Lo que Hollis Alpert resigna es su visión de crítico, en función de la utilidad que supone aportarán las peripicias vitales de Fellini. Y empieza por el escándalo de *La dolce vita* y por la familia del director, allí donde vida y cine quisieran tramarse. ¿Util? Sí, claro, si se entresacan datos, fichas técnicas, chismes, recepciones críticas; todo parece estar allí, consignado con una prolijidad excesivamente respetuosa de sí misma. Fellini, gran farabute del cine, vendedor de magia enlatada, supersticioso repetidor de imágenes infatigables, merecería un desorden que el cuello duro de Mr. Alpert no parece permitirle.

Marcos Mayer

RECIENVENIDOS

Bernstein, la biografía. Joan Peyser. Trad. de Anibal Leal. Javier Vergara. Buenos Aires, 1988, 452 págs. Dicen los editores en la contraportada: "Joan Peyser examina la vida de Bernstein —sin temor a encarar los aspectos más controvertidos de su personalidad— desde su niñez en Boston, a través de su aprendizaje en el ámbito de la música popular, sus éxitos en Broadway, su lucha por ubicarse en la severa sociedad de la música seria, incluso después de su instantáneo ascenso al estrellato con la Filarmónica de Nueva York, su notable carrera como director de orquesta y compositor y su reconocimiento como el

embajador cultural más importante de los Estados Unidos".

Marimba. Luis Gustavo García "Kojak". Trad. de Alfonso Espinet. Ediciones B-Grupo Z. Barcelona, 1988, 207 págs. La tapa lo muestra sentado, luciendo una remera blanca de hilo fino, mirando afablemente a la cámara detrás de unas gafas oscuras. Tiene el mentón partido y la cabeza rasurada; el parecido con Kojak, el detective de origen griego que intentó humanizar el mundo del crimen y su castigo, es más que notable. Como un perfecto revés de trama, Luis García trató los mismos negocios, con su doble de la televisión, pero del otro lado del mostrador. En este libro, cuenta su vida de narcotraficante —según él mismo, el más importante de

los Estados Unidos— y su posterior conversión. García renunció a los negocios (que incluían una flotilla de diez avionetas y un centenar de lanchas) debido a que su propio hijo se había convertido en adicto a la cocaína. Ese regeneramiento consistió en una encarnizada lucha contra aquello que había sido su medio de vida.

Vueltas al tiempo. Arthur Miller. Trad. de Antonio Prometeo Moya. Tusquets. Barcelona, 1988, 587 págs. Las historias de vidas generan mayor expectativa cuando, como en este caso, el biografiado ha tenido una trayectoria que combina la trascendencia a la esfera pública, el reconocimiento por la obra realizada pero también una fuerte



vinculación con episodios que, por diferentes razones, han sido escamoteados a la curiosidad general. Arthur Miller, autor de algunas de las piezas dramáticas más relevantes dentro del panorama de la escena norteamericana,

es también el hombre que se enfrentó —con su vida y su obra— a la caza de brujas, el famoso amante de la música Marilyn y un lúcido memorioso de los grandes acontecimientos del siglo.

Por Pablo Avelluto



Historieta: La imaginación al cuadrado. Marcelo Birmajer. Dialéctica. Buenos Aires, 1988, 160 págs.

Charlando con Superman. Germán Cáceres. Fraterna. Buenos Aires, 1988, 220 págs.

Se suele afirmar con fervor y unción patrióticos que la Argentina posee una generosa tradición en el campo de la historieta. Entonces, la enumeración redundante en grandes nombres: Oesterheld (siniestramente desaparecido desde 1977), Quino, Fontanarrosa, Altuna, Breccia; pero también Divito, Calé y José Luis Salinas. Sin embargo, el peso estético de estos autores nunca tuvo una contrapartida en las zonas de la crítica de la historieta en la medida en que ésta comienza en los años '60 a obtener legitimidad como expresión artística.

La aparición de dos recopilaciones de artículos y entrevistas despliega ante el lector un proyecto de crítica que, no por azar, aparece en uno de los momentos más opacos del género. La ausencia de renovaciones estilísticas, tanto como la sensible caída del material publicado por la revista *Fierro* ofrecen, paradójicamente, la posibilidad de reflexiones sobre obras y artistas nacionales y extranjeros. En esta constelación se ubican las obras de Birmajer y Cáceres, ambas con presentaciones de Juan Sasurain, suerte de *magister* de una línea trabajada entre lo informativo y lo anecdótico que, con cierto desapego por el análisis teórico, tiende a transformar los nombres en objetos de culto para acabar en la enciclopedia de la historieta. Birmajer, con escritura de *fan*, y Cáceres, con planteos más exigentes, se ubican en aquello que bien podría llamarse la "pedagogía de *Fierro*".

Lejos en el tiempo parecen haber quedado los análisis de matriz semiológica que realizaban, en los años del *pop-art*, Oscar Massota y Oscar Steinberg desde la legendaria revista *LD* (Literatura Dibujada) que dirigiera el primero. La misma distancia cultural separa la actualidad de los análisis ideológicos de la historieta que, vía Althusser, vieron la fama, de la mano de Para leer al Pato Donald, de Ariel Dorfman y Armand Mattelart.

Es absolutamente cierto que ambos planteos, tanto el semiológico y el de los aparatos ideológicos del estado (perdón por la torpe generalización), hoy se vislumbran esquemáticos y sumamente cuestionables en muchos de sus aspectos. Ahora bien, lo que se reconoce en ellos y que no debiera diluirse, es el trabajo analítico, teórico y crítico que partió de la base de considerar al *comic* como un elemento constitutivo de ideologías y modelos comunicacionales en los mundos de este siglo. Arrojar esta actitud por la borda haciendo de la historieta sólo un interés de coleccionistas significa perder la posibilidad de pensar qué relaciones existen entre las sociedades y uno de sus productos culturales privilegiados.

Historieta: La imaginación al cuadrado está compuesto por artículos publicados por *Fierro* en su sección "Los habitantes del cuadrado", entrevistas a Daniel Paz y a Roberto Fontanarrosa y trabajos elaborados especialmente para la edición del libro. Birmajer desarrolla sus ideas sobre personajes y recursos del género tales como Lucky Luke, Asterix, los productos de la editorial Columba, los "buenos y los malos", los ladrones, etc. Su mirada se detiene una y otra vez en el exclusivo plano de los contenidos, a la par que un moralismo *naïf* avanza en los textos insistiendo siempre en la demostración, documentada o no, de lo obvio.

Por su parte, Charlando con Superman se presenta sobre márgenes más amplios. Artículos publicados por el diario *La Razón* y por *Fierro*, reportajes a Hugo Pratt, Lucho Olivera, Art Spiegelman (el célebre autor de *Maus*) y Leopoldo Durañona; así como algunos breves ensayos sobre los medios de comunicación, la historieta y la cultura de masas, otorgan al libro de Germán Cáceres una tensión mayor con los materiales con que trabaja. Con una intención de análisis que no descuida aspectos formales de la historieta, Charlando... peca de un elementalismo exagerado al remitirse a ciertos trabajos de Umberto Eco o de la llamada Escuela de Frankfurt. De todos modos, Cáceres realiza atractivas reflexiones acerca de personajes como Alack Sinner, Valentina, Hulk, Agente Secreto X-9, entre otros.

A pesar de las limitaciones que presentan ambos títulos, su presencia garantiza la vigencia y necesidad de constituir una crítica menos complaciente de la historieta, sus autores, su mercado, o incluso, de sus lectores apasionados.

Escritos para el cine. José Pablo Feinmann. Puntosur. Buenos Aires, 1988, 200 págs. Alrededor de A160

De reciente aparición, los guiones de José Pablo Feinmann para los filmes *Últimos días de la víctima*, *Judith o el placer de los dioses* y *El último viaje del general Quiroga* incitan a la reflexión acerca de un género narrativo poco frecuentado por la oferta bibliográfica local. Por cierto que la lectura de textos de estas características plantea una serie de mediaciones que tienden a disponerlos en una zona ambigua y sugerente en torno a sus sentidos.

La primera distinción provocada por el libro es aquella que separa *Últimos días de la víctima*, escrito en colaboración con Adolfo Aristarain y que fuera filmado por éste en 1982, de los dos restantes, aún no transformados en celuloide. El anclaje simultáneo al filme y la novela, que data de 1979, las condiciones políticas y culturales que dejaron numerosas marcas en el relato así como la tensión inevitable al rememorar escenas y rostros alcanzan un efecto que no puede ser considerado menos que extraño.

¿Cuáles son los elementos por los que *Últimos días...* construyó un excelente *thriller* criollo? Sin duda, fiel a su tradición mejor, el texto es sumamente realista, rasgo que se acentúa con las marcaciones exigidas por la técnica cinematográfica. Preciso, Feinmann escribe situando acciones y registros en espacios reconocibles: sus personajes caminan estas calles y su discurso no se neutraliza bajo etiquetas sociales previsibles, evitando que los policías "hablen-como-policías" en favor del invento de sujetos creíbles que admiten su condición de "inventos".

Literatura hecha a pedido, en todos los casos, *Judith o el placer de los dioses* es el trabajo más flojo de los tres que componen el volumen. Escrito en 1984 para ser protagonizado por Nastassia Kinski, cuenta una historia en la que la bella muchacha hubiera debido ejercer la prostitución en la Argentina de los años de Alvear. Bajo los cruces del poder y el deseo, Feinmann no logra lo que en la introducción anuncia como un "melodrama" ("mezcla de *Rebeca*, *Cumbres borrascosas* y *Robert Bloch*"). El autor se reconoce aquí tentado por el efecto melodramático y esto lo lleva a extenderse en descripciones y situaciones muchas veces obvias. En juego indefinido con la novelística del siglo XIX, Feinmann arriesga a instalar en la pantalla un relato que, hay que decirlo, merecería verse al menos por la Kinski.

Nicolás Sarquis será el director en alguna ocasión que el inverosímil nacional lo permita, de una miniserie televisiva o de una película sobre Facundo Quiroga, que ya tiene guión de Dodi Scheuer y cuyos diálogos entre el caudillo y su secretario en la galera que llegaría a Barranca Yaco, fueron escritos por Feinmann. Es en este texto donde el autor de *Escritos para el cine* aparece más cómodo y audaz. Quiroga, lejos de las versiones heroicas es deliberadamente anacrónico; entre la filosofía y el Anacarsis, conversa con Ortiz durante el transcurso de aquel último viaje, lo que no es sino tratar los temas del mito en la historia argentina. Por suerte, el Facundo Quiroga de Feinmann ha leído a Sarmiento y a Borges.

Medios locos. Carlos Abrevaya. De la Urraca. Buenos Aires, 1988, 102 págs.

Carlos Abrevaya es bien conocido por su desempeño en los medios de comunicación: coguionista de la tira "Diógenes y el linero" que publica el diario *Clarín*, periodista en la revista *Humor*, conductor del programa de TV *La noticia rebelde*. Su libro *Medios locos* abre un camino a partir de una idea: "de los medios de difusión masiva depende nuestra vida", y esto coloca al popular Abrevaya en la poco fácil situación de ser actor y crítico de la misma escena. Cuestiones que van de la relación entre cultura y política al rating, la publicidad y la ley de Radiodifusión son las que trata fuera de la complacencia y/o la complacencia, tan frecuentes en estos casos.



El viejo uno dos. Dibujos eróticos de Luis Scafati. Puntosur. Buenos Aires, 1988

Una carpeta para bocetos proveniente de la Academia de Corte y Confección-Sistema Rodríguez es el origen de un trabajo de años sobre sus hojas cubiertas de papel de calcar. Dibujos de Luis Scafati capaces de remitir, en su arbitraria belleza, a las imágenes fantaseadas de la niñez y la adolescencia. Como aquéllas, las líneas creadas por el dibujante mendocino atraviesan el cuerpo habitual con la curiosidad de los que saben que sólo se aprende espiando.

El buscón

Allí está otra vez: en la avenida mezuquina, la que otrora fuera angosta, refunfuñando su sed ocasional en las reticentes comisuras de los expendios libreriles. Don Pablos el recopilador, el buscador de textos sagrados como giales, digerido que hubo su orgullo, llegó cansino por Callao hacia Corrientes.

En Mercurio, en el 1736 de esa avenida, se da de narices con la mesa que, a 40 australes o tres por 100, ofrece La princesa del cabello de oro de Edmund Wilson (Argos Vergara), *Fábulas* de Luis Goytisolo (Bruguera) y *El hombre fulminado* de Blaise Cendrars; un modesto cartel anuncia en su vaivén títulos a 18 australes, o tres por 50: *El cuaderno negro* de Lawrence Durrell (Sur), *La tragedia del rey Christophe* y *Una tempestad*, dos piezas teatrales de Aime Cesaire (Seix Barral) en un solo volumen, una edición bilingüe de poemas de Mao Tsé Tung, con prólogo de Alberto Moravia y un estudio sobre la poesía china de Girolamo Mancuso (Júcar), y *El manantial de la prisa*, jugoso poema épico-lírico dedicado a Eva Perón, de Eutiquio Aragonés (Alrededor de América); en diez australes, junto a los históricos volúmenes de la Biblioteca Básica Fundamental del Centro Editor de América Latina (CEAL), un volumen con poemas de Catulo y Marcial en versiones de Ernesto Cardenal (Laia) y *El fuerte* de Adonias Filho (Alfa Argentina).

Edipo expende, en su ala oriental (Corrientes 1676), *Insurrección del poema* de Luis Franco (Colihue-Hachette), *Nosotros dos* de Néstor Sánchez (Seix Barral) y *Un sueño americano* de Norman Mailer (Zig Zag-Edicol), entre otros textos valuados en 18 australes cada uno, o tres por 45; el rabillo del ojo comprador le avisa a Don Pablos, en lenta retirada, que allí se venden también números de la revista *Vuelta sudamericana* (tres por 15 australes) y algunos títulos de la Biblioteca Total del CEAL (uno por 15, tres por 40).

Se felicita, pletórico de orgullo, por no haberlos comprado; en Libertador, Corrientes 1320, los mismos títulos de la colección del CEAL, en ejemplares acaso más ajados, se ofrecen por diez unidades de la débil moneda: *Diez años de exilio* de Madame de Staël. *El mayorazgo* de Ballantrae de R. L. Stevenson, *Memorias de un tratante de esclavos* de Théodore Canot y algunos más. Otro descubrimiento devuelve la acritud al rostro del buscón: la misma edición de *Un sueño americano* de Mailer se ofrece aquí por sólo 15 australes. Farfullando palabrotas antiedípicas, sale Don Pablos sin saber que, en otra mesa, ejemplares de *Memorias de Lázaro*, también del brasileño Adonias Filho (Tiempo Nuevo), podía haber sido suyo por escasos 10 australes.

Martyr, en el 1138 de la antedicha arteria, depara al buscador otra sorpresa: *Literatura Inglesa del siglo XX* de Enrique L. Revol (Columba) se ofrece a 8 y 20 australes simultáneamente; una mesa con títulos a 50 australes consigue delinear una oferta más coherente: *Los infortunios de la virtud* del Marqués de Sade (Ediciones A.T.E.), *El cuento de la criada* de Margaret Atwood (Sudamericana) y una *Historia de la música* de Rudolf Stephan (Fábril Editora), con prólogo del argentino Juan Carlos Paz. Atacado a traición por el último chubasco del verano, Don Pablos maldice juntamente al cielo y a la imprenta; como si a ambos quisiera, como si a alguno de ellos pudiera reprocharles el inconveniente de haber nacido.

Hoy: Alberto Ure

Nada personal: supongo que todas las mesas de luz están junto a la cabecera de la cama y que casi todas sirven para lo mismo. Sólo importan aquí los libros que sostienen en mi casa, no otras intimidades. En el mes de febrero se apilaron varios bloques principales.

1) Vázquez Montalbán, serie Carvalho, editorial Planeta. Tres novelas largas y tres recopilaciones de novelas cortas. Todos leídos y todavía no regalados, perdidos o quemados, siguiendo el ejemplo del protagonista. Los leí uno atrás de otro, incluso dos el mismo día, y durante el último ya me tenían harto. Ahora me parecen más entretenidos los capítulos de la serie que filmó Aristarain. Al principio, me interesaban mucho las recetas y su apreciación de las comidas regionales, hasta me dieron hambre varias veces y ganas urgentes de comer pescado, pero el tema no da para tanto. Con todos los subproductos de la novela negra me pasa lo mismo: la constante referencia al género original, incluso como tema de los personajes, termina por aburrirme y hasta por indignarme; me parece una literatura producida para que puedan sentirse inteligentes los lectores de *El País* o *Diario 16*, que vienen a ser la versión socialdemócrata y desarrollada de los que aquí templaron su agudeza leyendo antes *La Opinión* y ahora *Página 12*, mucho tarado que necesita tema de conversación. Uno va a una fiesta o algo así, y si le toca un grupo de psicólogos, hombres o mujeres, puede hablar de estas cosas y parecer mundano. De Sam Shepard, de las locuras de Khomeini y Kadafi, de las contradicciones de Menem, de la relación de Carvalho con Biscuter y Charo. El buen gusto, lo más asqueroso que hay. Sin embargo, entre tanta pelotudez hay un par de temas buenos: la historia del ex rockero asesinado, la del matrimonio perverso que utiliza el seguimiento de Carvalho como coartada, la sexualidad desolada del protagonista, partes de algunos argumentos. Si se aguenta a esos dos subnormales que son Biscuter y Charo, son libros que se pueden leer tranquilo, porque se pueden dejar en cualquier momento y decir que lo que se leyó es una porquería. También esta opinión puede ser una cuestión de edad y de modas: yo leí *Cosecha roja* en la edición de Rastros, no sé si se entiende.

2) Bizancio-Constantinopla. Primero, el tomo correspondiente de la *Historia universal* de Asimov, Alianza Editorial. Sacando la serie de la Fundación, todo lo que escribió Asimov —todo es una manera de decir, porque todo no lo puede haber leído ni él mismo— es de una superficialidad ingeniosa difícilmente soportable pero que se soporta. Lo que es seguro es que, desde allí uno se lanza anhelante sobre algún buen libro. Segundo, el tomo 13, *Bizancio*, de la *Historia universal* de Siglo

Notorios y
notables
confiesan
qué
han
leído

LA MESA DE • LUZ

XXI, de Maier, bueno como toda la colección. Tercero, el útil, porque todos le afanan algo, *Grandeza y servidumbre* de Bizancio, de Diehl, en Espasa Calpe. Muy bueno el texto del tomo 5, *Pintura bizantina*, de la *Historia general de la Pintura*, de Aguilar. Apasionante el tomo, creo que 4, de la *Grandeza y decadencia del Imperio Romano* de Gibbon, que se explota con equilibrio sobre las discusiones teológicas. Y, creo que sexto, el tomo *Bizancio* de la colección de *Time-Life*, con muy buenos mapas, muy manual escolar, pero útil. Este frenesí se debe a lo siguiente: hace unos meses que estoy ensayando *Antígona* de Sófocles, sin cortes, desde el primero hasta el último verso. Seguramente por las dificultades que me presentaba, se me despertó una curiosidad idiota pero incontrolable por tener algunas noticias sobre cómo había llegado ese texto hasta mí. Digo idiota por la certeza de que tenía un sentido y hasta un recorrido cierto, sobre el que podría volver hasta encontrarme con una explicación. Nunca me había pasado con un texto. Pero ese impulso fracasaba y fracasaba ante la coraza que lo protegía, a través de la que sólo se vislumbraban figuras deformadas, "gritos confusos de funestas voces". ¿Qué era ese campo magnético? ¿La tradición recitativa, la griega antinietscheana imaginada por los directores de teatro de principios de siglo? ¿El fracaso irremediable de todas las versiones que se le alzaran al original? ¿Las fotos del Partenón de la infancia? ¿El cristianismo? ¿La ignorancia? ¿Andralis que, para amedrentarme, sostiene que sólo un griego puede comprenderlo? Antes de que los vivos empiecen a citar a Joyce o los vivos concientizados a Marechal, creo que un metabolismo posible se sigue en el imperio bizantino, con los arrianos, monofisistas y nestorianos discutiendo hasta la muerte qué hacer con los dioses, buscando el encaje de la tierra y el cielo con entre-

veros en los que hay ecos de tragedia, de la tragedia, recombinados. El emperador como héroe trágico. No en vano a tantos emperadores los cegaron, y a varios en público, en el Hipódromo de Constantinopla, que ahora es una playa de estacionamiento de Estambul. A lo mejor tanto disparate es sólo una curiosidad barrial, porque esta mesa de luz queda a tres cuerdas de la iglesia de Antioquía, a cuatro de la maronita, a tres de la griega, a dos de la armenia ortodoxa.

3) El librito del amante de la mostaza, de Mabry, Editorial El cuerno de la abundancia. Desde hace poco se venden en Buenos Aires dos marcas bastante pasables, en varios tipos; así que nadie debe deambular buscando mostaza negra molida gruesa. Pero como no soy Vázquez Montalbán no pienso sugerir ninguna variante personal —que las tengo— sobre las recetas.

4) Ciencia ficción. Fritz Leiber, *El planeta errante*, una soberana estupidez, típica de Nebulae, que edita todo mezclado. Alas nocturnas, de Robert Silverberg, resesenta, hiposo. John Brunner, *Jugadores del juego de la gente*, escuela inglesa moderna, legible, en la colección *Superficie* de Martínez Roca, que incorpora en las últimas páginas una bibliografía impecable de cada autor. Y, tres, del gran maestro, Philip Dick, el imposible de estupidizar —Dios me oiga. Los simulacros editados en *Superficie* de Martínez Roca, donde se siente como en pocas una imaginación que revienta en el papel, que no entra, como si alguien tuviera que ir anotando ideas que se le escapan, no importa si entran o no, apuntes de varias novelas juntas. Otra armónica y sutil, *Tiempo desarticulado* y una curiosidad para fanáticos: *Ir tirando*, una de sus pocas novelas realistas. Dick siempre en la mesa de luz, aunque sea para una lectura homeopática.

5) Y dos compañías de mucho tiempo: *Las charlas de mi amigo*, de Enrique Lonçan, un desaforado breviario del estilo oligárquico pre 46, de una imbecilidad tan elaborada, sincera y sólida que mete miedo. Leído con atención, se puede rodear de modales, de gestos, de saludos, de moral, de cortesías, de miradas, de pieles, de colores; es el primo opa de Bioy Casares, que es el primo brillante. Hace bien, porque de allí uno rebota con fuerza para algún lado, asqueado. Y la autobiografía de Cadicamo, que armoniza bien con Lonçan: minga de gárdeles exiliados, tangos dorados en París, la reina del Plata, calzoncillos de seda con monograma bordado, francesitas y amigos del alma, muchachos de barrio triunfadores, que termina con un elogio efusivo del gobierno que tuvo a Martínez de Hoz de ministro. Me acabo de dar cuenta de que tener estos dos libros en la mesa de luz es pura melancolía. Los voy a sacar, o les voy a poner encima uno que los aplaste a los dos, la autobiografía de Cipriano Reyes, por ejemplo. Y acabo de sumar otro que me alcanzó mi hija con elogios: *Criados y doncellas*, de Ivy Compton-Burnett.



LA MUJER PUBLICA

Una columna de María Moreno

Tributo a Niní Marshall

—“Catalina Pizzafrolla a sus pieses. Desde hoy una amiga más”. Desde el aparato de radio, aquella voz salía engolada —aunque repleta de gallos— por lo que debía suponerse una mezcla de finura y pudor. El resto era una catarata de retruécans que un locutor indulgente —Iván Casadó, más a menudo Juan Carlos Thorry— soportaba desde su lugar de maestro ciruela o besamanos cultural. Fue así que Marina Esther Traverso (Niní Marshall) logró lo que Picasso y Maradona, que el nombre de Catita pasara al lenguaje popular como sustantivo.

Los otros personajes, Cándida, Miss Mac Adam, Trini, Lupe, Jovita, El Mingo, Mademoiselle Nitouche, Loli, Don Cosme —un viejo verde que hubo que “matar” porque la carta de un médico sugirió que su voz forzaba las cuerdas vocales de su inventora—, Belarmína, Gladys, llegaron a transformarse en una suerte de biografía social de Buenos Aires, de un museo oral que atravesaba el aire en las ondas emitidas por radio El Mundo. Sin embargo, no había en ellos ningún rasgo de militancia ni de didáctica. Se trataba de ese populismo hedónico que conservaba mucho del arte espontáneo capaz de hacer que toda familia de inmigrantes cultivara la tertulia con zarzuela —la cuna del collage y la performance fue el conventillo poliglota— y que la diferencia entre el amateur y el profesional fuera tan difusa como la existente entre el patio y el conventillo. Eran décadas —Niní no permite decir cuáles— donde el teatro no era ese Olimpo intimador, de hoy; se podía pasar de comparsa a Luis Arata y Enrique de Rosas quedaba a la altura de los ojos de cualquier chica caradura que osara apoyar los codos en el tablado.

Freud definió el chiste como una condensación verbal acompañada de una formación sustitutiva, lo cual sugiere que hay en éste una *tendencia al ahorro*, entonces resulta chistoso que lo que transformara a Niní de ama de casa en actriz cómica fuera, como ella relata, “una catástrofe sentimental y económica” (su primer marido era jugador).

Las memorias de Niní Marshall, redactadas en colaboración con Salvador D. D’Anna, registran la anécdota semiprivada, los avatares con la censura y los trabajos de una *filmmaker* con polleras, tamizados

por el pudor de quien ha decidido reducir su autobiografía a la escucha de la ajena (fonética mediante y muy lejos del moralismo de un cronista como Félix Lima).

Desde que, a los ocho años, se fingiera “la viuda de Achával” para criar a sus muñecas-hijas hasta que sorprendió a las implacables nuevas generaciones con *Se nos fue redepente* y sus apariciones en televisión, Niní Marshall —tres maridos, una hija, dos nietos, la gloria— supo atreverse a un realismo nada ortodoxo que consiste en inventar sin mentir. Deudores de la voz humana en su frenesí mimético, sus sketches son, paradójicamente, *textos* no porque *resistan* la lectura sino porque operan con total independencia de su función de instrumento actoral.

Cuando Jacques Prevert le hizo un monumento de versos al mal estudiante, ese que decía sí con la cabeza y no con el corazón, ignoraba que eso sería un leitmotiv de barricadas. Dos años antes del setenta hasta en el liceo de Vernon los alumnos sabían que las paredes de la escuela podían rajarse con sólo haber leído *El muro* de Sartre. Seguramente, de haber conocido a Cohn-Bendit, Catita lo hubiera confundido con un amigo relamido de Mingo y al 68 con un colectivo porteño; sin embargo, entre la cache devenida lingüista y el Rojo transformado en Verde hay más de una cosa en común. Ambos supieron siempre que el Poder puede cambiar de manga. Para transmitir esto, Niní usa varias técnicas. Una de ellas es invertir mediante el chiste el lugar del educador-corrector. Por ejemplo en este diálogo donde Catita está relatando a su partenaire una noche en el Colón:

—“Nosotros fuimos toda la familia porque los regalaron un parco.

—¿Quince personas? Y ¿cómo cupieron?

—¿Cómo cabieron?

—(A gritos) ¡No es ‘cabieron’!... ¡Es cupieron!

—¿Qué grosero!”

Otra estrategia es escuchar literalmente en nombre de un respeto a la autoridad tan bufo que, debido a los réditos de la pluralidad de sentidos, convierte la réplica en una barrabasa como cuando Catita al leer en el programa del teatro “Andante con moto y fuga”, protesta por creerse víctima de una estafa al no haber podido ver a un moticiclista salir disparando del escenario.

Una de las transformaciones llevadas a cabo por el feminismo de la diferencia es

un cambio de posición de la femineidad en el interior de lo que Julia Kristeva llamó el “contrato simbólico”. En la cultura así re-leída, aun en las causas de pequeño formato o en las menudencias estéticas, la carencia se vuelve arrogancia. Y no sólo porque ahora el “objeto” pueda anunciar con orgullo lo que antes el “sujeto” patriarcal le adjudicaba como tara o destino.

Por ejemplo, lo que Freud concibe como el abismo preedípico para Luce Irigaray es el “cuerpo a cuerpo con la madre” que permite a las mujeres un perpetuo renacimiento entre hermanas. ¿Es que como Gladys Minerva Pedantone estoy lanzando ideas pedantescas antes de que me las maten con un pastel de bodas? “Poide que sí”, diría Doña Pola; pero también, aunque comparando cosas separadas quilométricamente, me parece advertir estas operaciones mutadoras en los sketches de Niní. Cuando el Mingo convierte en honor y amenaza la tasación patologista del doctor

a la ciudad) hasta tal punto que dos de esos “burros” —Catita y Belarmína— han debido dejar grabadas sus voces en el Instituto de Filología de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de



La Plata “para permitir el estudio de las particularidades sintácticas, lexicográficas y fonéticas”.

Se dice que la alegoría, la representación, el símbolo chocan y es preciso pasarlos a cuarteles de invierno. Sin embargo, cómo no tentarse y ver en el ramo de personajes de Niní Marshall un archivo de La Mujer y todas sus máscaras presentes que el feminismo no cesa de poner en escena, ya sea como deuda o como reivindicación: Lupe, la mujer golpeada; Belarmína, la sirvienta; Loli, a quien la vejez expulsó del mercado de los encantos; Jovita, más anacrónica por no haberse casado que por haber sido pasajera de La Porteña; Gladys, el loro en que una se suele convertir al intentar hablar en fállico; Doña Pola, mujer-empresa; por último Catita, metáfora de la inadecuación fundamental de la femineidad a la cultura, cuyos “errores” bien pueden ser otro código y cuya lectura del mundo no constituir un despropósito sino la fundación de una estética aún no formulada. Todos portavoces de una crítica social tan alejada del *engagement* triston de los Discépolos como de la nostalgia de los Dolina.

Y más agua para nuestro molino: si el Mingo es un niño (y ya sabemos que los niños no son hombres sino perversos poli-morfos), Don Cosme tuvo que ser asesinado porque amenazaba con dejar sin voz a los otros personajes. El resto son mujeres. Voces de mujeres. Es que Niní supo realizar una utopía: buscándose a sí misma, encontró a muchas y, a través de su frenesí mimético, pudo haberlo sido todo sin cambiar de sexo. Por eso es única.



y dice “Soy un ninio cretino, con taras alcolistas y ediotéz porgresiva...” O cuando Cándida convierte un mito xenofóbico en su propia ley afirmando: “A mí poderán convencerme por la fuerza, pero con razones... ¡jamás!”.

Si Minguito y el Toto Paniagua no cesan de intentar su reeducación, entrar en la cadena de filiación viril que impone la cultura, si sus errores hilarantes no esfuman su obsecuencia, los personajes de Niní Marshall con sus “tretas del débil” invierten su desposesión en un Poder que viene del lenguaje.

Venganza y reparación de ese Otro —sea inmigrante, cabecita o *parvenu*— que la sociedad intenta reducir a epidemia (la generación del 80 llegó a concebir el puerto de Buenos Aires como una vagina infectada que no cesaba de filtrar bacterias

Ranking del mes

Ficción

Cristo de pie. *Dalmiro Sáenz* (Puntosur).
Cae la noche tropical. *Manuel Puig* (Planeta).
Divorcio tardío. *A. B. Yehoshua* (Alfaguara).
La conjura de los necios. *John Kennedy Toole* (Anagrama).

No ficción

Spinetta, crónica e iluminaciones. *Eduardo Berti* (Editora/12).
Montoneros, final de cuentas. *Juan Gasparini* (Puntosur).
Todo lo sólido se desvanece en el aire. *Marshall Berman* (Siglo XXI).
Tiempos modernos. *Paul Johnson* (Javier Vergara).

Librerías consultadas: Clásica y moderna, el Banquete, Fausto, Gandhi, Hernández, Premier, Prometeo, El Monje (Quilmes) y Capítulo (La Plata).

¿SE PUEDE O NO SE PUEDE?

¿se debe o no se debe?

Sépalos leyendo

Manual de etiqueta sexual

un libro de Tom Carey

editado

por de la Flor





LA ESFINGE

David Viñas

Vehemente, incisivo, polemista incurable, David Viñas (1929) ha hecho de la relación entre política y literatura, más que una reflexión presente en sus novelas y sus trabajos críticos, una cuestión personal, una batalla a librar en todos los campos posibles. Novelas como **Dar la cara, Un dios cotidiano, o Cuerpo a cuerpo**; las piezas teatrales **Lisandro y Dorrego**; el luminoso **Literatura argentina y realidad política**; el paso por el grupo **Contorno** o su actual candidatura a intendente por Izquierda Unida son algunos de los puntos del recorrido que Viñas se ha propuesto, tratando de encontrar sentidos en la Historia, en sus hombres y en sus libros; lugares a los que arroja su propio nombre como una piedra de toque y donde pone el cuerpo para trazar, en sus repliegues, el mapa imaginario de un país indefinible.

1) ¿Qué fue lo primero que escribió?

—Liceo Militar, quinto año, 1945, José Luis Romero y Vicente Fatone expulsados de sus puestos de profesores. Por ahí pasaba la cosa: en una revista típicamente estudiantil, ingenua pero saludablemente insolente, inventé un seudónimo y me fui metiendo con los diversos "poderes" de ese lugar. La revista se llamaba, de manera ineludible, *Ariel* y el contexto iba pasando por el 17 de octubre, el capellán del colegio que nos decía "caballeros", hasta por un día de mucho sol en que me "insubordiné delante de tropa armada". Así decía en mi libreta de enrolamiento y en mi último artículo para *Ariel*.

2) ¿Recuerda cuáles fueron sus motivos?

—Desquitarme de tanta formalidad; una inflexión de la literatura como venganza. La otra hubiera sido, entonces, escribir grafitis en los baños o mandar anónimos. Opté por borrarlos, incluso, unos esbozos de teatro: trataba de reirme, sin demasiada suerte, de lo que nos enseñaban en aquel lugar: los "nudos bateleros" eran una de mis especialidades; una especie de figura o de efecto.

3) ¿Quién fue su primer lector?

—Inesperadamente: un profesor de literatura; se llamaba González Trillo; le llevé unos papellitos, él los dobló en cuatro, me sonrió y me dijo: "Usted, Viñas es muy desprolijo".

4) ¿Cuáles fueron los primeros comentarios que recibió sobre esos textos?

—De Berenguer Carisomo; otro profesor del Liceo, entonces. Tenía fama de gran orador; de ser una especie de Castelar y Pico de la Mirandola; regresaba de España después de haber estado en Salamanca con una beca. 1945. Sí: Berenguer me dijo: "No me gusta la gente bárbara". Yo no le pedí que me explicara qué quería decir. El había hecho un alto en medio de la clase y estaba como contrariado; un poema de Amado Nervo nos estaba leyendo.

5) ¿Conserva algún rasgo de aquella escritura?

—No sé si rasgos; pero adhesiones sí: me gustaban los discursos de Lisandro de la Torre; ese tipo tenía algo de Martín Fierro delante de la partida. Y los barbas en el Buenos Aires de esos años eran muy pocos: Oliverio Gironde, el viejo Chelía (director del Internacional de Olivos), Elpidio González, y mi viejo. La gente les gritaba "chivo, meeeé" en la calle. Por eso, también, me gustaban los discursos de Lisandro: las réplicas, el juego de las interrupciones, la manera de hacer girar el cuerpo desde su banca, cómo se quitaba y ponía los anteojos. A partir del '45, me parece, hay cinco o seis borradores sobre esos discursos; hasta llegar, presumo, a la obra que hizo caligráficamente Pepe Soriano.

6) ¿Qué estaba leyendo en ese momento?

—Una especie de acumulación (previa desde ya): Galdós y los Episodios, cuyos volúmenes llevaban una firma con aire de vela latina: "Dominga Macció", decía; en otros, "Este libro es de Dominga Macció, Monte, 1879". Por el lado de mi padre: la *Antología del pecado*, más Rachilde, Remy de Gourmont, una novela de aviación de D'Annunzio y *Los caranchos de la Florida*.

7) ¿Cómo accedió a sus primeras lecturas?

—A la hora de la siesta en la pieza del

fondo de la casa de mi abuelo paterno: allí estaba la colección del *P.B.T.* entre un viejo recado cubierto de moho y una bandera de Colombia; Tolstoy bastante corroído, Remy de Gourmont, la cama de Eulalia, "la sirvienta" (tal cual), un digesto de la provincia de Buenos Aires —subrayado con tinta violeta—, Emilio Salgari y El cinero de su majestad.

8) ¿En qué idioma lee?

—Me hubiera gustado leer en ruso; mi madre recitaba algún poema, creo, de Pushkin; en realidad, se lo había enseñado su hermana mayor, Ana, que vivía en Bahía Blanca y cuyo marido era dueño de la sastrería "The Bradford". Se murió muy joven. Mi madre, digo.

9) ¿Qué autores tuvieron más importancia en su formación?

—Quizá los que leía entonces con más sentido de la clandestinidad: Oscar Wilde, por ejemplo; yo, creo que provocativamente, lo leía en el liceo militar; y un capitán que se llamaba Sellarés, me parece recordar, me descubrió leyendo *El retrato de Dorian Gray* en el último asiento de la clase. En una clase de anatomía. Me descubrió a través de las puertas de vidrio que daban al patio central. Me quitó el libro. Me rompió el Oscar Wilde delante de la mirada de Brea, de Lizarazu, de Leloir y de Molinari. —¿Para qué anda leyendo a ese puto?—. Y me puso en los bolsillos del capote las hojas desgarradas.

10) ¿Cuál es su narrador favorito?

—Era. Ya no leo novelas. Y era Sartre, el de *Los caminos de la libertad*. Y podría decir que lo admiré hasta el plagio.

11) ¿Cuándo y dónde se encuentra con escritores?

—Antes de la dictadura militar, antes del '76 quiero decir, solía encontrarme con Piglia en el "Ramos": él vivía en la calle Sarmiento y yo en Cangallo. Eramos amigos; tomábamos café con leche y medias lunas; nos atendía un mozo que se parecía a Mitterrand; no nos aceptaba propinas y siempre sostenía que él hacía gimnasia sueca en Defensores de Belgrano. Con Piglia nos encarnizábamos con las cosas que decía Sábato. Eso, hasta el '76.

12) ¿Tiene amigos escritores? ¿Quiénes son?

—Amigos: Tito Cossa, Dragún, Gelman, Osvaldo Soriano, Pedro Orgambide, Tato Pavlovsky. Por el lado político, sobre todo. Me encuentro con gusto con la Gambaro e, incluso, más de vez en cuando, con Gorostiza. Sin enfatizar demasiado: la Parca ha sido despiadada con los escritores de mi quinto: ahí están. Pero el único escritor que realmente frecuento es León Rozitchner. Viejo amigo; ay, ya, muy viejo: de la época de *Contorno*.

13) ¿Tiene enemigos escritores? ¿Quiénes son?

—Los que escriben en *La Nación* me joden; sobre todo, los que alguna vez se dijeron surrealistas, críticos o subversivos. Ese lugar es peor que un templo masónico; es una casa de cambios o, quizá, una agencia de turismo. ¿Los nombres? Podrían aparecer en la sección sociales y sería lo mismo.

14) ¿Pertenece a algún grupo?

—Pertenece; sí, en efecto: al grupo *Contorno*. Cuyo eje estaba formado por mi hermano Ismael, Noé Jitrik, León Rozitchner, Ramón Alcalde, Adelaida Gigli y Adolfo Prieto. En un círculo envolvente algo menos próximo, estaban Masotta, Sebbelli, Carlos Correas. Un poco más allá,

Tulio Halperín Donghi, F. J. Solero, Osiris Troiani. En otra franja un poco más lejana: Rodolfo Walsh, Torre Nilsson, Perla Gibaja, Julio Gargano y no sé si alguien más. Me olvidaba: un poeta; Angelli.

15) ¿Cuáles son sus personajes de ficción favoritos?

—Aquí sí puedo fingirme nacionalista: Silvio Astier. Por su doble traición; hacia el público bien pensante que espera que esa "historia de un joven pobre" termine de manera edificante; y hacia el Rengo, que permanentemente tiene una cosa pringosa, de "humilde" que solicita que lo humillen. Uno, entonces, y dos... Y, con cierto desluzamiento: los personajes que hizo en cine Marcello Mastroianni; desde *Dolce vita* hasta *Ojos negros*. "Marcello Mastroianni soy yo".

16) ¿Qué personaje femenino se acerca a su ideal de mujer?

—Y ya que estamos en este orden de cosas: más las mujeres del cine que las de la literatura nos impactan: es un personaje con cara, boca, primeros planos tan próximos, cuerpos concretos. Y está ahí. Yo no soy venal, pero haragán sí: por eso, la *Moireau* de Jules y Jim. Esa era.

17) ¿Qué frase de la literatura cita con más frecuencia?

—Por razones ineludibles, por saludos a los hombres de mi generación asesinos: "Polvo serán, mas polvo enamorado".

18) ¿Cuáles son los rasgos definitivos de su estilo?

—Quizá una expresión de deseos: lúcido, exigente y puntual. Y eso está referido, desde ya a un auditorio: "El estilo es el hombre" —dijo alguien; y otro agregó: "El estilo es el hombre al que nos dirigimos"... "El estilo es la mujer a la que queremos seducir"... "El estilo es el público al que queremos provocar".

19) ¿Cuál de sus libros prefiere?

—Breve? *Cuerpo a cuerpo*.

20) ¿Qué efecto le producen las críticas sobre su obra?

—Cuando empecé en este oficio, me indignaban; ahora —y después de los años del Escorial—, suelo susurrarme: "Toda crítica es un test proyectivo".

21) ¿Cuál es la opinión sobre usted que más le molestó?

—La que allá por 1959 escribió Oscar Masotta sobre *Un dios cotidiano*; tuve la sensación de que se limitaba a traducir una frase que acababa de leer. Sin embargo, lo que allí decía era cierto; y acertaba con algo que entonces no podía corregir, y mucho menos ahora.

22) ¿Qué condiciones necesita para escribir?

—Dinero. Ineludible. Para tener pago el alquiler y tres o cuatro cosas más; de manera tal que no aparezca la Vieja de las ocas y me golpee la puerta.

23) ¿Cuáles son las etapas de su trabajo hasta llegar al texto definitivo?

—No podría decir que las tengo tan ordenadas: cuando me meto con la crítica, el trabajo artesanal es más que considerable: datos previos, balanceos, frases que me sirven de pivote, espionaje de otras críticas, por ahí algún borrador, tacheo, hago globitos cuya letra finalmente no entiendo... Y la pasada a máquina que a veces me alegra y me deja desolado. Me cansa, quiero decir; sobre todo la espalda. ¿Haría que hablar de una fisiología de este tipo de faena? Los tragos previos, fumatas, los pies que se te hinchaban, las siestas-escapatorias intermedias, el invento de algún

detalle que se convierte en "cosa monumental" como puede ser una cutícula. El periodismo está en la otra punta del tablón; idea, foco, media hora de borrador, pasarle el disfumino o la goma (si la encuentro) y zás, otra hora más. Y la semana que viene que me pagan. Poco, pero me pagan; y yo, a mi vez, trato de ir pagando todo lo que debo.

24) ¿Qué está escribiendo en este momento?

—Un diario; que me divierte. Sobre todo que alguien lo publicará, si cabe, póstumamente. Una especie de epitafio "metido en cajas".

25) ¿Qué libro le gustaría haber escrito?

—Uno que empezara con el obispo de Chiapas y terminara en Nancahuazú.

26) ¿En qué país le gustaría vivir?

—Viví en varios. Inesperados; no los tenía agendados. Iba allí a hacer la zafra; ahora, sólo me queda éste; pero que quede claro: yo no soy argentino, apenas si soy porteño. Pese a mis contrapeños en contra, eso ya se me ha convertido en una especie de "destino".

27) ¿En qué época hubiera elegido vivir?

—Me suena a broma, pero no importa; en ciertas cosas, siempre pensé que era fácil tomarme el pelo. Por eso traté de cultivar el contragolpe: incluso, insidioso: me hubiera gustado vivir en Buenos Aires entre 1976 y el '83.

28) ¿Si le aseguraran impunidad, a quién mataría?

—Voy a ser módico: no sería uno solo; serían varios. Aunque hace tiempo que ando buscando a un tipo del que sólo sé que se hacía llamar "Emplido" y que le falta el pulgar derecho. Hay otros datos; y sigo buscando.

29) ¿A quién resucitaría?

—A una mujer de veinte años a la que amaba mucho.

30) ¿Cuál es el hecho militar que más admira?

—¿Francamente? No admiro ninguno.

31) ¿Cuál es la reforma que más admira?

—Se cae de la mata: la de Lutero.

32) ¿Cuál es su personaje favorito en la historia argentina?

—Creo que lo dije antes o que, por lo menos, podía inferirse de lo que decía: Lisandro de la Torre.

33) ¿Tiene o tuvo alguna militancia política? ¿Cuál?

—Por el lado de mi padre, fui, hasta la adolescencia, hereditario; así como hay otros que son hereditosifilíticos. Por mi madre, fui recuperando numerosas pautas anarquistas. Allí por 1950, infructuosamente, fui presidente de la FUBA y aquellos jadeos, corridas y frustraciones sirvieron para escribir algo de *Dar la cara*. Durante los años 1976 al '83, tuve una obstinada militancia antidictatorial. Hoy apuesto a la posibilidad de ir trazando un frente de izquierda más o menos análogo al del Perú o al del Uruguay; condicionado en gran parte porque entiendo que tanto el radicalismo como el justicialismo han llegado a los límites de su imaginación posible.

34) ¿Tiene algún fanatismo?

—Sí. Y a lo largo de muchos años he podido verificar su densidad y su reiteración: el odio a los delatores y a los verdugos.

35) ¿Cuál es su cuadro predilecto?

—*Le lever de la bonne* de Sivioli. Sobre el cual, incluso, alguna vez hice un ensayo en torno al cuerpo de la figura, su carne sólida y fatigada; la ropa de la criada puesta a un costado; el espacio general desalentador casi cruel; y todo eso como revés de trama de la ciudad escenográfica del 1880.

36) ¿Cuál es su olor favorito?

—El de los sobacos de algunas mujeres.

37) ¿Qué deportes practica o practicó?

—De niño y de adolescente, el caballo; me enseñó a montar mi padre en su alazán que se llamaba "Blitz". Después no: opté por el fútbol, pero como wing izquierdo.

38) ¿Cuál es su comida favorita?

—El arroz a la valenciana en un restorán de la calle Bernardo de Irigoyen.

39) ¿Cuál es su bebida favorita?

—El vino blanco; con dos modestas cábalas: "Viñas de Orfila" y "Don David".

40) ¿Tiene algún vicio o adicción?

—Unas pitadas de marihuana; me relaja las zonas de mayor tensión, veo colores estupendos y hasta puedo hablar con devoción. Pero lo voy a defraudar: no soy adicto. Como se dice: "Un porro de vez en cuando".

41) ¿Cuál es su nombre preferido?

—Adelaida.

42) ¿Cuál es su chiste preferido?

—En realidad, son dos y todavía los cuento: el primero, el de los dos cubanos en Miami que se hacen lustrar los zapatos por alguien que sólo rezonga "Hum" cada vez que los dos gusanos anuncian la inmediata caída de Fidel Castro, hasta que molestos por esa especie de comentario intercalado, le preguntan si es exiliado como ellos. Y el lustrabotas les responde: "¿Exiliado cubano? ¡Qué va! ¡Príncipe ruso soy!". El otro es la confusión que sentía el bueno de Breznev ante las palabras "alucinación" y "milagro".

43) ¿Qué materias eran sus puntos débiles?

—Música; sobre todo con Valenti Costa, director del coro en el Liceo Militar allá por 1945, quien me hacía cantar solo, delante del resto de los compañeros de curso, "Azul un ala".

44) ¿Hay alguna ciencia que le interese particularmente?

—Sí, y me apasiona: la espeleología.

45) ¿Cuál es su música favorita?

—¿Con cierta caída populista? Al menos, aparente: el tango; la única música que realmente puedo acompañar con el cuerpo.

46) ¿Qué siente al cantar el Himno Nacional?

—La urgente necesidad de traducirlo desde ese "oíd" (vosotros) que me hace presentar que nadie me (nos) escucha; quizá ese texto se trate, en realidad, de una especie de plegaria destinada al supremo hacedor. En fin, que me pasa algo análogo a la invocación "Obreros del mundo, ¡uníos!": urge cambiarlo de persona, si no tengo el presentimiento de que jamás esos hombres voluntariosos nos prestarán atención. Como la izquierda argentina lo viene verificando hace muchos años.

47) ¿Cómo definiría la argentinidad?

—Como con tantas otras inflexiones míticas, que si no las contextualizamos con un criterio histórico, seguiremos operando con un lenguaje —por lo menos— metafísico; quiero decir, totalmente inoperante.

48) ¿Convive con animales?

—Con un bestiario, en realidad.

49) ¿En qué ocupa sus ocios?

—Es un género que me es bastante ajeno, algo así como el epitalamio; pero cuando se me da, casi como por casualidad digamos, me masturbo. Me hace sentir menos solo, aunque no soy recalitrante. Otras veces, algo más inspirado, me pongo a rezar.

50) ¿En qué medida su condición de escritor ha influido en su relación con las mujeres?

—De obstinado que soy, prefiero no hablar de "condición" sino de *situación* (de escritor). Algo bastante insidioso; me ha servido para empezar una conversación; sobre todo en los ascensores.

51) ¿Qué películas vio varias veces?

—El ciudadano; la primera vez solo; la segunda, allá por 1973, con mis hijos.

52) ¿Qué medios de prensa lee?

—*La Nación*, cotidianamente y para reabastecer mis rencores; hasta para pensar contra mí mismo; y en los últimos meses, *Página 12*, para imaginarme cómo se podría ir mejorando un diario más allá de esa cosa pringosa llamada autocomplacencia.

53) ¿De qué vive?

—Mal. O justo hasta el 29 de cada mes: de lo que me pagan por dar clases de literatura argentina en la universidad.

54) ¿Cuál es su relación con el dinero?

—Mala también: me urge tenerlo casi siempre, pero (por razones ortopédicas, digamos) todavía lo manejo con la punta de los dedos.

55) ¿Cómo imagina su momento perfecto?

—Con resonancias mitológicas, residuos wagnerianos, quizás: entrando en una ciudad.

56) ¿Qué día de su vida recuerda más especialmente?

—Cuando en 1960, en Mérida, Venezuela, a las cuatro de la mañana vinieron a despertarme para llevarme a la Digeopol.

57) ¿Qué le produce más vergüenza?

—Entre los años '76 y '83 escuchar hablar a mis "compatriotas", como se dice, a los gritos, de manera triunfalista en algún aeropuerto internacional.

58) ¿A qué teme más?

—A que me torturen.

59) ¿De qué se arrepiente?

—De no haber tenido una relación mejor con mis hijos.

60) ¿Qué detesta por encima de todo?

—El pasaje —que hace mucha gente, y esto es penoso— desde ademanos de sumisión en dirección a la otra punta, al autoritarismo.

61) ¿A quién desprecia?

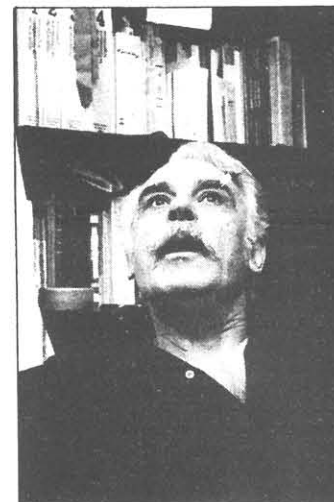
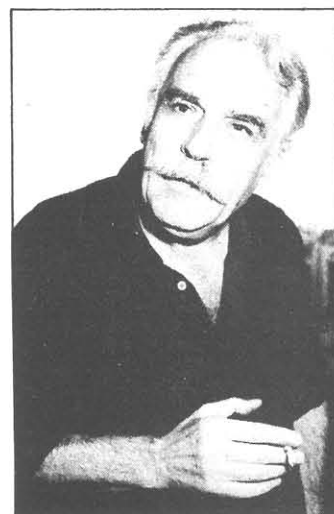
—A ese tipo de personaje; y podría hablar, por ejemplo, de un recuerdo muy viejo: el de los hermanos Gutiérrez o de Speroni, quienes en el colegio de curas si por un lado adulaban al jefe de disciplina, por la otra vertiente se encargaban de vigilar a los chicos castigados.

62) ¿Cuál sería su mayor desdicha?

—Incurrir, precisamente, en las cosas que más detesto.

63) ¿Cuál es el principal rasgo de su carácter?

—La capacidad de construcción; algo así como aquel personaje de Ibsen (para decirlo breve), Solness. Aunque siempre me he quedado a mitad de camino en casi



todos los proyectos.

64) ¿Cuántas horas duerme?

—Muchas, si me quiero rajar; muy pocas, si pretendo estar presente.

65) ¿Cómo le gustaría morir?

—De manera tal que la parca no me agarre de sorpresa. No quiero que me coja desprevenido. Más bien hacer un pacto; algo muy rápido y puntual.

66) ¿Cree en Dios?

—No. Y podría agregar eventualmente: Dios ha muerto y todo es mucho más difícil.

67) ¿Cuál es su divisa?

—Algo que le escuché decir a mi benemérita profesora de latín: "*Si iste et iste, cur non ego*". Me parece que era de San Agustín.

68) ¿Qué habría querido ser?

—Insidiosamente y con algunas reticencias, arzobispo de Buenos Aires. Lo envié a monseñor Aramburu.

69) ¿Para qué sirve un escritor?

—Yo no conozco un escritor; sé de *escritores*, en plural, numerosos quizá. Y en esa especie de abanico, hay de todo: los que cuestionan y me movilizan; y los que sólo me aburren.

Por C. E. Feiling



En la sangre del día.
Horacio Armani.
Sudamericana. Buenos Aires, 1988, 88 págs.
Alrededor de A 125

¿Por qué escribir sobre Horacio Armani? (Aparte, claro está, del hecho de que acaba de publicar un libro).

Imagino semejante pregunta en boca de mucha gente. Gente que tiene sobrados motivos para desconfiar del errático criterio estético del suplemento literario de La Nación (tantos como despiertan las páginas culturales del otro matutino).

Una respuesta posible, pero a la que no aspiro, asume como propia la pesada carga de una Sociología de la Literatura, de trazar con precisión las fronteras de nuestro mezzuino "ambiente literario": fines de los años '80.

La mía es mucho más sencilla. Simplemente, no creo que Armani tenga nada que ver con la "clausura de la mente argentina". ¿Armani? Me parece un buen poeta, mucho mejor que algunos más famosos actualmente y que serían rhenos cuestionados como tema acerca del cual escribir. Desde luego que Armani no es un poeta para imitar, nadie está diciendo eso; su versión rioplatense del pesimismo con que Eugenio Montale apostrofaba al universo ha quedado irremediablemente fechada en la década del cincuenta (aunque fechada, cabe hacer notar, significa simplemente no utilizable de nuevo, cosa muy distinta de "ser ilegible ahora").

Las dos secciones de que consta *En la sangre del día* ("Materias sombrías" y "Experiencias"), difieren por el metro, que es "libre" en "Materias..." para transformarse en sonetos (en variaciones sobre el esquema del soneto) cuando el lector pasa a las "Experiencias". Pese a esta diferencia externa, la unidad del libro queda garantizada, quizá excesivamente, por una fórmula que parece constituir la obsesión privada de Armani: "La vida es...". El libro todo puede ser leído como una búsqueda de predicados, de propiedades que atribuirle a ese sujeto casi abstracto. No sé si Armani considera que algunas de las predicciones que él halló son esenciales, pero me atrevo a señalar que ninguna es demasiado reconfortante (azar monótono, rara impaciencia, barca que se aleja, furor de animales sombríos, siempre lo que no queremos, etc.).

El problema con *En la sangre del día*, sin embargo, no reside en la reiteración de un hartazgo, ni en cierta deprimente metafísica (que continúa a Montale, como hemos dicho, pero también a Salvatore Quasimodo). El problema es que se trata de un libro que está colocado, a veces, al filo de lo cursi: el soneto que imagina las palabras con que el sacerdote Ladislao Gutiérrez, "momentos antes de su muerte", despide a la amada Camila O'Gorman, merecería figurar como parte del guión de cierta famosa película argentina... y esto no es un elogio. Del mismo modo, algunas líneas de la elegía "In Memoriam", que abusan de esa rémora del tú (casticismo nefando que uno creería superado), también atropellan la paciencia del lector: "Amigo, ¿duermes? —murmuré. Ahora que sabes/todo, dinos qué es la poesía. Ahora dinos...".

Al filo de lo cursi, pero únicamente a veces. Porque Armani tiene, incluso en esas molestas veces, una habilidad técnica que lo salva (cosa siempre más bienvenida que las buenas intenciones, de las que está pavimentado el camino a la mesa de usados). Y cuando encuentra no sólo a el ritmo, sino también el tono y la actitud justos, el resultado puede ser muy interesante



Madam, Mirta
Rosenberg. Libros de Tierra firme. Buenos Aires, 1988, 48 págs.
Alrededor de A 35

I'm Adam. Mad am I?

La pasión por los palíndromos puede degenerar en regresión a la infancia (¿quién no codició, de niño, un improbable capicúa, digamos 00500?). El horrisono "¡Atale, demontaco Cain, o me delata!", ofrece una buena prueba de ese obsesivo retorno a la ecolalia infantil —que este crítico espera no influya en la intención de voto de los argentinos.

Mirta Rosenberg, sin embargo, es mucho más púdica que ciertos trillados vanguardismos (estéticos o políticos). Por lo tanto mucho mejor. Un solo palíndromo da comienzo y unidad a su segundo libro de poemas; *Madam, Adam, I am mad* son términos con los que puede construirse una feliz serie de variaciones, quizá los recortes de un "Diario íntimo de Eva". Que sean palabras de otro idioma revela por enésima vez aquella verdad de que toda poesía aspira a ser una lengua extranjera, pero escrita en el idioma de uno.

He dicho que Rosenberg no es ninguna vanguardista. Conviene detenerse en esta infrecuente fortuna, porque *Madam* nos depara, además del inestimable don de que los poemas tengan sentido, un trabajo con las rimas bastante notable. Se trata de rimas internas, ocasionalmente rimas al medio: todas parecen ocurrir por azar, como si fueran ríos... rimas en -ado, en -uma, vagarosos recuerdos del modernismo que interrumpen los textos para recordarle al lector que en otras épocas la poesía supo tener una musiquita distintiva. Por caso: "Demora allí, dilata lo pasado por el pulso/ de la mano, y en ese lugar guardado/ deja el roce de tu aliento a lo cercano/ al árbol del jardín, a mí, al canto/ del cisne y lo cantado".

¿Cuál es la persona, o qué prosopopeya delinean los diecisiete breves esbozos de Mirta Rosenberg? No la impersonación de Pound, haciéndose el Propercio (según la parodia de G. H.: "it's lonesome, too, being the only one who understands/ Caius Propertius! Alkaios/ Li Pu, all great guys/ an' I know 'em, see?"). *Madam* procura, más bien, un efecto pasado de moda, el juego de abalorios y espejos con que una lírica del yo solía deslumbrar a los críticos, precipitándolos en una vorágine de explicaciones biográficas. Claro que el carácter objetual de ese "yo", tan fácilmente transformable en un "él/ella", es para *Madam* la marca de una dificultad. Donde la evanescente confesión era confidencia, "pacto de caballeros", Rosenberg pone el ofrecimiento de una *Madama*; dentro del burdel, sin embargo, no nos está esperando la codiciada mercancía. Sólo hay superficies azogadas que se empecinan en reflejar, no al lector, sino a los detritus de un "cuarto propio": *sou-tiens*, sostenes, corpiños. El deseo dejaba mucho que desear.

Amada Madama, pues, sería un palíndromo alternativo con el cual poner en escena la sutil distancia (en el mezo del camin entre la melancolía y la burla), desde donde Rosenberg contempla las efusiones patéticas de esos caballeros, los poetas. ¿Hasta qué punto, preocupados como siempre por la opinión de sus damas, aceptarán que "damas" abunde el caso obetivo?

Amada Madama se resiste al *Adán o nada*, sonríe levemente a costillas del desorientado lector que esperaba otra cosa. *Eva se sabe* en la diferencia de un fonema.



Retrato de un albañil adolescente & Telones zurcidos para títeres con himen. Arturo Carrera y Emeterio Cerro. Último Reino. Buenos Aires, 1988, 100 págs. Alrededor de A 50

CARRERA ENTREPRENDE CEMENTERIO PERRO HACIA GAUCHERIAS GAUCHERIES DADAFEISMOS GIRONDINOS TAN FRANCESES AY TAN MORBOGALICOS QUE REPITEN REMEDAN REPICAN EL CUESCO DE JARRY SO JARRING DEAR CON MUEQUITAS MUESQUITAS MIS MUERTAS MUÑEMOSQUITAS HASTA DEJAR AL PUBLICO HECHO PULVICO DE ESTROFAS ABURRIDAS A BURRADAS SOHECES.

¿A quién le hace gracia?

La pregunta es siempre pertinente cuando se trata de un chiste (y no veo de qué otro modo interpretar este libro de Carrera y Cerro). Por supuesto, muchas veces la mera formulación de esa pregunta implica confesar que uno carece de sentido del humor. *Mea culpa*, entonces.

A mí no me hace nada de gracia; es más, me provoca un poco de vergüenza ajena imaginar a dos personas devanándose los sesos para acuñar el siguiente "afuerismo": "El coraje es una hipocresía que escapa a toda enagua o combinación", o riéndose a carcajadas mientras componen una tirada como: "el titirí sanjónfluvial harapiointoespinal obliterado sibilino gá-/ rullo momio/ el titirí venticoso risado capón franjo boscaje alcanfor ignoto/ escintín...".

Claro que uno tiene sus prejuicios; el mogolismo auto-inducido de Tzara jamás me pareció interesante y tampoco, una vez pasada la adolescencia, pude encontrar en el surrealismo mayor valor que el de haber dirigido la atención de los lectores hacia figuras como William Beckford (por otra parte, para no citar a precursores como Alphonse Allais, Apollinaire ya había hecho todo lo valioso mucho antes de Bréton y sus seguidos stalinistas). No quisiera, sin embargo, dar la impresión de estar siquiera comparando la irreverente actividad de Tzara o Bréton con estos textos de Carrera y Cerro: más de sesenta años, si somos benévolo, separan los alaridos de las vanguardias europeas de sus epígonos argentinos. Más de sesenta años, un Océano Atlántico y libros como *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*.

Si todavía hay algún lector interesado en los chistes dadaístas, o en averiguar con quiénes se encuentran C & C para tomar un café en el centro (los autores nos proveen de una lista completa de sus "amistades literarias"), se encontrará con dos textos que comparten el anacrónico carácter de *manifiesto*. Si el mencionado lector tiene el coraje y el tiempo suficiente, además del gusto estragado, como para *terminar* realmente el libro, podrá enterarse de toda una serie de novedades artísticas: el valor del teatro de títeres, qué es el arte cónico, cuán prisioneros estamos de la estética, de qué se compone la literatura, etc. (Me pregunto si C & C han sido asesorados por cierto popular animador televisivo; Raúl Portal ciertamente comparte con ellos la afición por tan ingeniosos juegos de palabras).

Es difícil saber qué puede haber movido a Arturo Carrera, el poeta de *Arturo y yo*, uno de los mejores libros de los últimos años, a entrar en asociación ilícita con Emeterio Cerro para escribir "Retrato..." y "Telones...". Más difícil aún resulta comprender por qué Severo Sarduy (que tampoco se luce mucho) les escribió un laudatorio prólogo. ¿Será el agujero de ozono?

RECIENVENIDOS

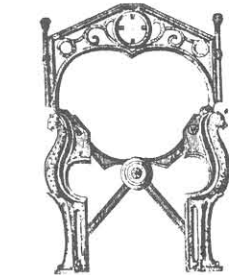
Federico García Lorca, andaluz profesional, dejó a su muerte una gran cantidad de papeles y esbozos, tanto en obras de teatro como de poemas; si a eso se le suman los textos descartados de los libros que llegaron a la imprenta, la magnitud de su "obra inconclusa" alcanza un tamaño considerable. En Federico García Lorca: Páginas recuperadas (Corregidor, Buenos Aires, 1988, 248 págs.), Irma Emiliozzi procura dar forma de antología a los rasgos que le interesa destacar en esos textos poco co-

nocidos del poeta. El prólogo es muy informativo.

Llega un poco tarde a Babel el tomo I del *Teatro de Ricardo Halac* (Colección de Dramaturgos Argentinos Contemporáneos, Corregidor, Buenos Aires, 1987, 240 págs.). Contiene un "Estudio preliminar" del profesor Osvaldo Pelletieri.

Emeterio Cerro acaba de publicar en Último Reino su libro de poemas *Los Fífris de Galla* (58 págs.). Véase arriba el comentario a Carrera y Cerro.

En Santa Rita (Último Reino, Buenos Aires, 1988, 120



págs.), Carlos Basualdo logra sostener una serie de poemas bastante interesantes; su punto de partida fue la lectura, tamizada por ese "patrimonio común"

que es el psicoanálisis, del Edipo Rey de Sófocles.

La tipografía, imperatriz del mundo, se impone decididamente a toda otra consideración en

La golosina

En sus Anotaciones a Garcilaso, el docto Hernando de Herrera inserta una octava perteneciente a La Comedietta de Ponça, obra con que Inigo López de Mendoza, señor de Hita y de Buitrago (pero más conocido como Marqués de Santillana), canta la batalla naval de Ponza, ocurrida el 5 de agosto de

POL! V%?O / póluum/ de Fabio Doctorovich. El garabateado libro fue publicado por Ediciones de Poesía La Lámpara Errante (Buenos Aires, 1988).

1431. Dice la octava: "¡Benditos aquellos que con el acáda/ Sustentan su vida é viven contentos/ E de quando en quando conogen morada/ E sufren pasçientes las lluvias é vientos!.../ Ca estos non temen los sus movimientos/ Nin saben las cosas del tiempo pasado/ Nin de las presentes se façen cuydado/ Nin las venideras do han nascimientos."

Viaje a Gran Garabaña

Por Henri Michaux

En el país de los hacs

Cuando llegué al caserío, fui conducido por un ruido extraño hacia una plaza llena de gente en el centro de la cual, sobre un estrado, dos hombres casi desnudos, calzados con unos pesados zuecos fijados sólidamente, luchaban a muerte.

Aunque estaba lejos de asistir por primera vez a un espectáculo salvaje, me invadió un intenso malestar al escuchar los golpes de esos zuecos sobre los cuerpos; golpes tan sordos, tan subterráneos.

El público no hablaba, ni gritaba: aullaba. Estertores de pasiones complejas, estas quejas inhumanas se elevaban como inmensas tapicerías en torno de este combate tan necio, en el que un hombre iba a morir sin ninguna grandeza.

Y pasó lo que pasa siempre: un zueco duro y estúpido, golpeando una cabeza. Sus rasgos nobles —tal cual lo son incluso los más innobles—, los rasgos de este rostro eran pisoteados como vil remolacha. Caía la lengua y sus frases, mientras que en el interior del cerebro ya no borbotea ningún pensamiento y el corazón, martillo débil, recibe a su vez, golpes ¡pero qué golpes!

¡Ahora sí está bien muerto! ¡Al otro entonces, el premio y el contento! "Bueno —me preguntó mi vecino— ¿y usted qué opina de todo esto?"

"¿Y usted?", le respondí, porque en estos países hay que ser prudente. "¡Pues nada! —me contestó—, es un espectáculo, un espectáculo como cualquier otro. En nuestra tradición lo conocemos como el número 24".

Y diciendo esto, se despidió cordialmente.

Su especialidad son los combates de animales.

A todo animal que tiene una mínima disposición para el combate (¿y cuál no la tiene?), lo ponen en observación, vigilando y experimentando sus antipatías hacia los otros cientos de animales de todas las otras especies que han enjaulado con este fin, hasta que obtienen las reacciones seguras y repetidas. Saben que basta con modificar un poquitito el terreno para que un animal ejemplarmente prudente se convierta en un furioso incontinente. Así, mediante un régimen apropiado, logran galvanizar el alma más tranquila, la más gelatinosa. Si su farmacia es tan extensa, tan eficaz que es considerada como única en el mundo, se debe precisamente a la experiencia que han ido adquiriendo al preparar estos combates.

Yo llegué a ver orugas feroces y cana-

rios-demonios, revienta-ojos y revienta-timpanos de los que se huía aterrado. (Utilizan también, como es fácil suponer, armas y utensilios de toda clase, que vuelven temibles a aquellos que la Naturaleza había dejado más al desnudo.)

A veces, a medio día, se puede encontrar en una de las calles de la capital, a un hombre encadenado, seguido de una escuadra de soldados reales, y que parece satisfecho. Lo conducen a la muerte. Acaba de "atentar contra la vida del Rey". Y no porque estuviera en absoluto disconforme. No, quería simplemente conquistar el derecho de ser ejecutado solemnemente en los patios del palacio, en presencia de la guardia real. El Rey, no es necesario siquiera mencionarlo, no está al corriente de nada. Hace ya mucho tiempo que no se interesa en estas ejecuciones, pero la familia del condenado obtiene así un gran honor y el mismo condenado, después de haber llevado una vida frustrada y triste, probablemente por su propia culpa, recibe al fin una satisfacción.

Todo adulto está autorizado a dar el espectáculo número 30, que se denomina "muerte recibida en los patios del palacio", si con la intención declarada espontáneamente de "atentar contra la vida del Rey", ha logrado atravesar la gran reja, la reja del parque pequeño y una de las puertas de la entrada.

Como se ve, no es muy difícil; con esto se ha querido dar alguna satisfacción a aquellos que habían logrado tan pocas en su vida.

Las verdaderas dificultades hubieran empezado a partir de la segunda puerta.



Los gaur

Voraces de religión. ¿Qué no han sacrificado por ella? De costumbres groseras, no cocinan sus alimentos. Sólo para los dioses existen alimentos cocidos. Los preparan tomando mil precauciones y un maestro salsero trabaja de continuo, cocinando lentamente miles de platillos, becerros enteros, aves.

El dios husmea, tiene los orificios de las narices tostados por completo, grasientos, encostrados. Pero no deja que lo vean los animales inocentes, que son arrojados vivos en las cacerolas humeantes, junto con salsas abrasadoras, y son necesarios muchos años antes de que la nariz, obstruida por el progresivo depósito de partículas de la humareda, cese, a la vista de todos, de saborear los sacrificios de animales y los humos más densos.

Cesan entonces de alimentarlo, con la conciencia tranquila, hasta que sobreviene una desgracia: entonces se precipitan contritos a sus pies (otros le desatascan con rapidez los orificios nasales) y le sacrifican humildemente su ganado, que habían esperado, con mala fe y con malicia, sustraerle.

Yo no conozco a todos sus dioses, pero conozco a muchos de ellos pues los he visto pasear los días de fiesta. Permanecen expuestos en ciertos rincones, en los cuales se puede encontrar a gran número de ellos agrupados, cada uno con su séquito de fervientes y su maestro salsero.

El dios *Banu* prefiere los pollos, el pimiento y los ojos de antílope. El dios *Xhan*, los asados, las víctimas consumidas hasta el hueso. El dios *Saru* se harta de entrañas de animales vivos cocidos en baño maría. El dios *Zimizi* prefiere los pequeños roedores, las golondrinas, los ruiseñores; pero siempre y cuando sean consumidos en cenizas tenues, tenues, tenues. El dios *Kambol*, que desgraciadamente ha probado a los hombres, es un goloso de hombres, o mejor dicho de niñas, de carnes que aspiran a la plenitud de la mujer, carnes que "todavía están subiendo la pendiente"; su platillo favorito. Por supuesto que intentan engañarlo con puercos jóvenes, entre puerco y lechón y por aquí y por allá, para inducirlo más fácilmente al error, ponen una mano, un dedo, un brazo delicado, extendidos sobre esta porquería.

Se ganan así algunas vidas humanas, pero no se lo puede frustrar indefinidamente, porque él conoce a los hombres, es el dios que mejor conoce a los hombres y, al contrario de tantos otros dioses, los aprecia y no tiene para ellos más que palabras melifluas.

Generosos (aunque quizá sólo sea por simple temor), los gaur no comprenden la sequedad ni la avaricia de los otros: "Caray —le dirían a cualquier extranjero que va de paso— usted que tiene cuatro hijos, podría siquiera darle un par de ellos, a un dios tan poderoso" (el dios *Kambol*). Esta irreligión los deja estupefactos. La cólera se apodera de ellos, la cólera divina y entonces, para reparar el ultraje, masacran a todos estos impíos y se los ofrecen a sus ávidos dioses. (Nunca me cansaré de recomendar insistentemente que en este país es conveniente viajar solo, con un minúsculo equipaje que pueda ser oportunamente ocultado dentro de una fosa, en caso de necesidad.)

En algunas ocasiones, un gaur piadoso, circulando entre las cazuelas del gran *Kambol*, encuentra sólo una infima y casi insultante pitanza; un bebé escuálido por ejemplo, que no tiene más que la piel sobre los huesos y en el cual nada se puede encontrar, o sólo carnes de engaño; puercos y becerros y gacelas jóvenes. Entonces el gaur piadoso, con el corazón oprimido, avergonzado de semejante miseria, pero pobre él mismo, se corta impulsivamente un dedo. Infima ofrenda, sin duda, pero que le presenta con innumerables excusas,

aún caliente, al dios, anegado en la sangre que corre impetuosa, la sangre humana que tanto ama el dios.

Al final de una avenida, en un estanque infecto, hay un dios con los ojos brillantes y excitados. ¿Por qué razón lo habrían colocado así, al margen, si de todas formas hay que llegar hasta él?

No es sino con una opresión en el corazón que uno llega a aventurarse por esta avenida. Porque el sacrificio no es suficiente. Es necesario martirizar y martirizar aquello que más se ama. Este dios denominado "El Simple", no se satisface ni con salsas, ni con sangre, ni con vida. No, requiere lo más íntimo. Pero que un padre que ama tiernamente a su hijo aparezca en el otro extremo de la avenida; de inmediato sus ojos se ponen a brillar a lo lejos y uno comprende, desgraciadamente, que esto es lo que lo satisface y que sabe apreciarlo.

Los vibras

Los vibras aman el agua, se sumergen a buscar esponjas, vencen a los pulpos y a los tiburones. Regresan a la caída de la tarde sin haberse secado, el cuerpo azulado de fosforescencias. Sus mujeres dan a luz en una barca, encontrando en los movimientos del mar las fuerzas necesarias para expulsar al niño que desea nacer.

Los mirnas

A los mirnas, les gustan las moradas parlantes, las casas con la fachada cubierta de senos rosados y bien formados y los muebles graves, sombríos, pero constelados de ojos.

A la entrada de la ciudad, una extraña construcción, sin pies ni cabeza, sin piezas habitables, pero no sin pompa, expresa el alma de la ciudad, el alma cambiante. Así, el edificio tiene tanto de demolido como de construido.

La fachada del gran Mehur arquitectónico de Mehé es tan impresionante, que hay mujeres que murieron al verla, arrasadas por la admiración.

Traducción de Salvador Pazos

Nacido en Bélgica, Henri Michaux (1899-1984) sorteo los vértigos del surrealismo a la moda y cultivó, con parejo fervor, la pintura y las letras. De esta última pasión dejan constancia sus libros, personalísimos, luminosos, mutables. Caso de locura circular, Mis propledadas, Un bárbaro en Asia son algunos de sus títulos. De Allieurs, bella etnografía ficcional a la manera de un Swift sin alardes moralizantes, hemos tomado estos curiosos fragmentos.

Sebastián en sueños

Poemas de Georg Trakl

Al joven Elis

Elis, cuando el mirlo en el negro bosque reclama,
Ese es tu ocaso,
Tus labios beben la frescura de la fuente azul entre las rocas

Deja ya, si tu frente sangra dulcemente
Las antiguas leyendas
Y el oscuro presagio del vuelo de los pájaros.

Tú empero caminas con blandos pasos en la noche
Que pende cargada de púrpuros racimos,
Y mueves los brazos más bello en el azul.

Un zarzal resuena
Donde están tus ojos lunados,
Oh, cuánto tiempo hace, Elis, que estás muerto.

Tu cuerpo es un jacinto
En el que hunde un monje sus dedos de cera;
Una gruta negra es nuestro silencio,

De la que a veces sale un manso animal
Y lentamente baja los pesados párpados,
Sobre tus sienes gotea negro rocío,

Ultimo oro de los luceros que se extinguen.

Elis

3a versión

1
Perfecto es el sosiego de este día dorado.
Bajos viejas encinas
Tú apareces, Elis, yacente de ojos redondos.

Su azul refleja el sopor de los amantes.
Sobre tu boca
Enmudecieron sus rosados suspiros.

Al atardecer sacó el pescador las pesadas redes.
Un buen pastor
Lleva su hato por el lindero del bosque,
Oh, qué justos son, Elis, todos tus días.

Despacio cae
Sobre muros desnudos el azul sosiego del olivo,
Se extingue de un anciano el canto oscuro,

Barca de oro,
Tu corazón se balancea, Elis, en el cielo desierto.

2
Un dulce carillón repica en el pecho de Elis
Al caer de la tarde,
Cuando su cabeza se hunde en la negra almohada.
Un animal azul
Sangra suavemente en el zarzal

Apartado se yergue un árbol pardo;
Sus frutos azules cayeron de las ramas.

Signos y estrellas
Se hunden lentamente en el estanque vespéral.

Detrás de la colina es ya el invierno.

Azules palomas
Beben de noche el helado sudor
Que mana de la frente cristalina de Elis.

Y siempre silba
Contra negros muros el viento solitario de Dios.

Sebastián en sueños

Para Adolf Loos

1
La madre llevaba al niño bajo la luna blanca,
A la sombra del nogal, del antiguo saúco,
Ebria de zumo de adormidera, de quejas del tordo;
Y quedo
Se inclinaba piadoso sobre ella un rostro barbudo
Quieto en la oscuridad de la ventana; y los viejos enseres
De los padres
Yacían deshechos; amor y ensueños otoñales.

Oscuro pues el día del año, afligida infancia,
Cuando el niño bajó a las frescas aguas, a los peces plateados,
Sosiego y semblante;
Cuando pétreo se arrojó delante de furiosos caballos,
En la noche grisácea vino su estrella hacia él;

O cuando de la mano helada de su madre
Pasaba al anochecer por el cementerio otoño de San Pedro,
Un tierno cadáver yacía quieto en la sombra del cuarto
Y alzó sobre él los párpados fríos.

Pero él era un pajarillo en el ramaje desnudo,
Largas las campanas en un noviembre vespéral,
Silencio del padre, cuando dormido bajó
Por la escalera de caracol que invadía la sombra.

2
Paz del alma. Solitaria noche de invierno,
Oscuras figuras de pastores junto al antiguo estanque;
Un pequeñuelo en la choza de paja; oh cuán dulcemente
Dejábase caer su rostro en negra fiebre.
Noche sagrada.

O cuando cogido de la dura mano del padre
Subía el sombrío monte del Calvario
Y en los huecos crepusculares de las peñas
La figura azul del hombre cruzaba su leyenda,
De la herida en el pecho manaba púrpura la sangre,
Oh cuán dulcemente en el alma oscura se erguía la cruz.

Amor; cuando en los negros rincones se derretía la nieve,
Un céfiro azul se coló risueño en el viejo saúco,
En la bóveda umbrosa del nogal;
Y vagamente al niño se le apareció su ángel rosado.

Alegría; cuando en los frescos aposentos se oía una sonata
vespéral,

En las pardas vigas
Una falena azul salió de la plateada crisálida.

Oh cercanía de la muerte. En el muro de piedra
Inclinóse una frente amarilla, el niño callaba,
Cuando en aquel marzo declinó la luna.

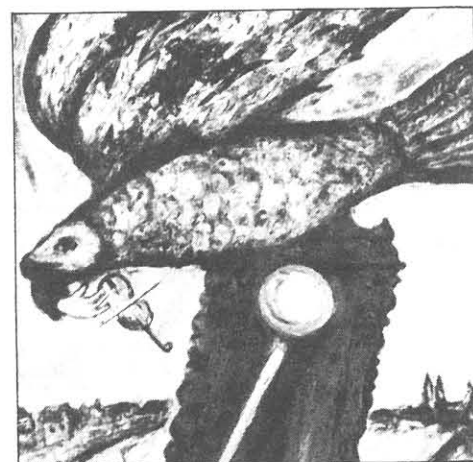
3
Rosada campana pascual en la cripta de la noche
Y las voces argentinas de los astros,
Y en el temblor de la fiebre
De la frente del durmiente caía oscuro delirio.

Oh tranquilo navegar por el río azul abajo,
Pensando lo olvidado, cuando en el verde ramaje
El tordo llamaba a un extraño hacia el ocaso.

O cuando de la mano huesuda del anciano
Al anochecer bordeó de la ciudad los muros derruidos
Y el del manto negro llevaba a un niño rosado.
A la sombra del nogal apareció el espíritu del mal.

A tientas por los verdes escalones del verano. Oh con qué
dulzura

Se hundía el jardín en la quietud bruna del otoño,
Perfume y melancolía del viejo saúco,
Cuando a la sombra de Sebastián se extinguió la voz argentina



Cantar de Kaspar Hauser

Para Bessie Loos

El amaba sin duda al sol que por la colina bajaba púrpuro,
Los caminos del bosque, el negro pájaro cantor
Y el verdor alegre de las frondas.

Gravemente moraba a la sombra del árbol
Y era puro su rostro,
Dios habló, dulce llama, a su corazón:
¡Oh criatura!

Al caer de la tarde en calma encontraban sus pasos la ciudad;
El oscuro reclamo de su boca:
Quiero ser un jinete.

Lo seguían empero el árbol y la bestia,
La casa, el jardín vespertino de hombres blancos,
Y su asesino iba en pos de él.

Primavera y verano y hermoso el otoño
Del justo, su leve paso
Al lado de los oscuros aposentos de los hombres que sueñan.
De noche se quedaba solo con su estrella;

Vio que caía la nieve en la rama desnuda
Y en la vespertina penumbra del zaguán
La sombra del asesino.

Plateada cayó la cabeza del que no nació.

De noche

El azul de mis ojos se ha extinguido en esta noche,
El oro rojo de mi corazón. Oh qué quieta ardía la luz.
Tu manto azul envolvió al que se hundía;
Tu boca roja selló la ofuscación del amigo.

Breve pero intensa —como suele decirse— fue la vida del poeta austriaco Georg Trakl (1887-1914). Sus 27 años en el mundo, un lugar harto hostil en Europa y en esos años, le bastaron para dejar una obra que, si bien se distancia en muchos puntos, anticipa de algún modo el expresionismo. Su obra completa se halla reunida en una edición de Goncourt, Buenos Aires, 1968, con traducción y prólogo de Rodolfo Modem. Allí se encuentran, entre otros libros, *Sebastián en sueños*, de donde elegimos estos poemas, en traducción de Américo Ferrari.

Bosquejando vértigos

Por E. M. Cioran

Me paso el tiempo aconsejando, por escrito, el suicidio, y, a través de la palabra, desaconsejándolo. Y es que en el primer caso se trata de una salida filosófica, mientras que en el segundo, de un ser, de una voz, de una queja...

En el sermón de Benares, entre las causas del dolor Buda cita la sed del devenir y la sed del no-devenir. La primera sed, se entiende, ¿pero por qué la segunda? ¿Correr tras el no-devenir no es acaso liberarse? De lo que se trata no es tanto del fin como del camino hacia, de la caza y del empeño por darle alcance. Por desgracia, en el camino de la liberación sólo es interesante el camino. ¿Y la liberación? No se alcanza, uno se abisma en ella, se ahoga. Incluso el nirvana es una asfixia.

No se podría tomar por veleidoso a alguien que durante mucho tiempo ha arrastrado un achaque. En cierta forma se ha realizado. Cualquier enfermedad constituye un título.

Es necesariamente vulgar todo lo que no contiene un algo de fúnebre.

En cuanto uno va al médico, se tiene la impresión de ser el último de los últimos, la hez de la creación, una basura. No habría que saber de qué se padece, y menos aún de qué va uno a morir. Cualquier precisión en ese sentido es impía porque hace desaparecer de golpe ese mínimo de misterio que, se supone, la muerte, e incluso la vida, encierran.

En mis accesos de optimismo me digo que mi vida ha sido un infierno, mi infierno, un infierno a mis anchas.

Puesto que la muerte es el equilibrio, vida y desequilibrio son indiscernibles: ejemplo único de sinónimos perfectos.

La fiebre anima una obra, ¿por cuánto tiempo? A veces la pasión es la culpable de que algunas obras envejecen, mientras que otras, producidas por la fatiga, pasan de época en época. Intemporal lasitud, eternidad del gélido hastío.

En la frontera española una centena de turistas, en su mayoría escandinavos, esperaban ante la aduana. Una señora gruesa, visiblemente ibérica, recibe un telegrama. Lo abre y de inmediato se pone a aullar llamando a su madre cuya muerte acaba de serle notificada. Qué suerte —me decía yo— poder desahogarse de inmediato del dolor en vez de disimularlo, de almacenarlo como hubiese hecho cualquiera de esas rubias sosas que miraban aterradas y que, víctimas de su discreción y buen comportamiento, acabarían por arruinarse un día en manos del psicoanalista.

¿Una prueba de que el hombre detesta al hombre? Basta encontrarse en medio de las multitudes para sentirse de inmediato solidario con todos los planetas muertos.

¿Mediante qué género de aberración ha podido convertirse el suicidio en patrimonio de los tarados?

Descubrir en lo más profundo de uno mismo una mala inclinación que no es lo suficientemente fuerte como para declarar-

se, ni tan débil como para mantenerse tranquila; algo así como un demonio insomne obsesionado por el mal que sueña hacer, por todos los horrores que no ha perpetrado...

"Me tomo la libertad de rezar por usted". "Muy bien, pero, ¿quién le escuchará?"

Sólo se conversa provechosamente con los que han dejado de ser unos entusiastas, con los ex ingenuos... Finalmente tranquilizados han dado, por gusto o a la fuerza, el paso decisivo hacia el Conocimiento, esa versión impersonal de la decepción.

Quien ha tenido frecuente contacto con los hombres y todavía se hace ilusiones sobre ellos, debería ser condenado a reencarnar para que aprenda a observar, a mirar, a ponerse un poco al tanto.

Durante las malas noches llega un momento en que deja uno de agitarse, en que se da uno por vencido: sigue una paz, triunfo invisible, recompensa suprema después de las congojas precedentes. Aceptar es el secreto de los límites. Nada iguala a un luchador que renuncia, nada se equipara al éxtasis de la capitulación...

Según Nagarjuna, espíritu de gran sutileza, y que fue más allá del nihilismo, lo que Buda ofreció al mundo fue el "el néctar de la vacuidad". Pero, en los límites del análisis más abstracto y destructivo, evocar una bebida, aunque sea la de los dioses, ¿no constituye acaso una debilidad, una concesión? Por mucho que se haya avanzado, siempre se arrastra la tara de ser —o de haber sido— hombre.

Cada vez estoy más de acuerdo con Epicuro cuando se burla de los que, por apego a los intereses de su patria, no dudan en sacrificar lo que él llama la corona de la ataraxia.

Lo que se escribe no da más que una imagen incompleta de lo que se es, en razón de que las palabras sólo surgen y se animan cuando se está en lo más alto o en lo más bajo de uno mismo.

Pensando hace rato en la "infinitud del tiempo", no tuve, triste individuo, la decencia de desmayarme. No debería uno

poder permanecer de pie después de percibir todo lo que esconde un clisé tan terrible.

Mirando las fotografías de una persona en diferentes edades, uno piensa que con razón se ha dicho del Tiempo que es un mago. Las operaciones que lleva a cabo son increíbles, pasmosas, milagros, pero milagros a contracorriente. Ese mago es más bien un demoledor, un ángel sádico comisionado al Rostro.

Mientras que X me telefona desde un asilo para locos, pienso en que nada puede hacerse por el cerebro, en que es imposible sanarlo, actuar sobre millones de células deterioradas o rebeldes, en suma, en que no se repara el Caos...

Cuando se ama a una lengua por lo que oculta, es tan sacrilega la manera como la tratan los lingüistas y se tornan tan odiosos, que se aliaría uno gustoso al primer régimen que los mandara ahorcar.

Concebir sólo aquellas cosas que a uno le gustaría rumiar dentro de la tumba.

No es que me falte el aire, no, pero no sé qué hacer con él, no veo por qué habría de respirar...

Durante toda la mañana, curiosas sensaciones: deseos de actividad, de hacer proyectos, de decretar, de trabajar. Delirio, arrebatos, euforia indómita. Por fortuna el cansancio vino a tranquilizarme, a ponerme en orden, en el vacío de cada minuto.

Lo peor no son ni el hastío ni la desesperación, sino su encuentro, su choque. Y verse triturado entre ambos.

"La maledicencia —dice el Talmud— es un pecado tan grave como la idolatría, el incesto y el crimen". Muy bien. Pero si es posible vivir sin matar, sin acostarse con la madre y sin sacrificarle al becerro de oro, ¿mediante qué subterfugio pasar de un día al otro sin detestar y sin calumniar al prójimo?

No tiene ningún sentido decir que la muerte es la finalidad de la vida. ¿Pero qué otra cosa decir?

"Debería usted venir a casa, podríamos

morir sin volver a vernos". "Puesto que de todas formas vamos a morir, ¿para qué volver a vernos?"

Lástima que Dios no haya conservado el monopolio del "yo" y que nos haya dado permiso de hablar en nuestro propio nombre. Hubiera sido tan simple ahorrar-nos la calamidad del "yo".

Cualquier proyecto es una forma disfrazada de esclavitud.

Plinio se compadece de la Divinidad porque Ella no puede matarse, "facultad —dice— que en los males de la vida es el mayor beneficio que le haya sido otorgado al hombre".

¿Compadecer a Dios porque no puede recurrir al suicidio! Incomparable idea, prodigiosa idea que por sí misma consagrará la superioridad de los paganos sobre los bárbaros que después vendrían a substituirlos.

Quien dice sabiduría nunca dice sabiduría cristiana, por la sencilla razón de que ni existió ni existirá. Dos mil años inútiles. Toda una religión condenada antes de nacer.

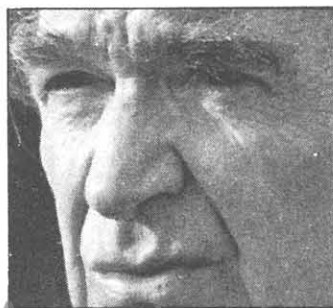
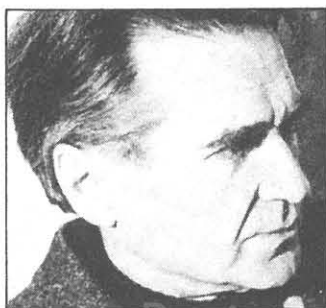
En mi infancia, un día mi padre nos relató al regresar del cementerio, que una joven madre, que había perdido a su niñita, tuvo un incontinente ataque de risa en el momento en que bajaban el ataúd a la tumba. Locura sin duda, pero no locura completa. Pues cuando se asiste a un entierro, ante el absoluto engaño desenmascarado de pronto, ¿acaso no se desea reaccionar como esa mujer? Es demasiado fuerte, casi una provocación, la naturaleza exagera. Se concibe que se pueda perder la razón, o, de igual manera, refir.

Se arrepiente uno de no haber tomado tal o cual resolución, pero más se arrepiente uno cuando se ha tomado alguna, cualquiera. Mejor no actuar que asumir las consecuencias de un acto.

Uno se duerme siempre con un indefinible contentamiento, se sumerge uno en el sueño y se es feliz al hundirse en él. Si se despierta uno a duras penas es porque no se abandona sin dolor el ámbito del inconsciente, verdadero y único paraíso. Lo mismo resulta decir que el hombre sólo encuentra su plenitud cuando deja de ser hombre.

Traducción: Esther Seligson

Nacido en Rasnari, Rumania, en 1911, donde se licenció en Filosofía a los 21 años, E.M. Cioran vive en París desde 1937. Hasta entonces, había publicado varios libros y numerosos artículos. Sus primeros años en Francia los dedicó a viajar por todo el país y a escribir sin publicar nada. En 1947, decide cambiar de lengua y en 1949 aparece su primer libro en francés: *Breviario de podredumbre* que lo revela como un nihilista corrosivo y un escritor original. Luego, textos como *Slogismos de la amargura* (1952), *La tentación de existir* (1956) y *Del inconveniente de haber nacido* (1973) lo afirmarían en un lugar excepcional del pensamiento europeo, en muchos casos a partir de una escritura aforística como la de estos vértigos.



I

Eramos muchos a bordo de ese transatlántico, que tenía ya días enteros a la deriva, con todos los motores detenidos, con todas las luces apagadas, aunque animado —bien lo sentíamos nosotros— por una fuerza oculta: de allí que nadie, a bordo, se alarmara, aun cuando tampoco pueda hablarse de indiferencia. "Nadie", "nosotros", los otros, yo, éramos un grupo de amigos; y habían sido muchos los acontecimientos de nuestro pasado común, y después los de la primera etapa del viaje —y los de este sueño—: mil peripecias que aún siento multiplicarse con esa calidad de duración que tiene la existencia verdadera. Pero comenzaba a borrarse su recuerdo y desapareció del todo desde los primeros instantes del episodio final, como si por su propia naturaleza éste hubiera provocado, sin violencia pero para siempre, el desenlace de las que antes eran las dichas, las preocupaciones, las enseñanzas de una vida.

Algunas certidumbres, sin embargo. Era verano y habíamos navegado por el Mediterráneo oriental, sin meta, pero en un movimiento que ascendía desde Egipto, virando primero hacia el Occidente, y empujaba después el barco hacia costas del Norte que yo, sin más, presentí montañosas.

Y un atardecer, casi de noche, llegamos a un puerto cuyas casas se escalonaban, justamente, sobre el flanco de una montaña bastante grande, y hasta parecían perderse de vez en cuando en los pliegues de su masa. Todo hablaba, en aquella región, de un final de gran fiesta: luces, que se mezclaban bajo los árboles, punteaban las calles; las casas estaban abiertas y arrojaban destellos —de allí que se distinguieran, entre los barrios altos, las regiones arboladas o rocosas que los separaban, como una avanzada de tierra adentro hasta casi el corazón de la ciudad. Aquí y allá, se adivinaban también entre los tejados otras manchas oscuras, estremecidas éstas por una leve fosforescencia; señalaban sin duda la ubicación de las iglesias. Y una iglesia más, una especie de metrópolis firmemente asentada sobre una peña casi al centro, iluminada por una luz amarilla que le bañaba la fachada y la base de las grandes cúpulas, dominaba el puerto y la bahía: era, desde lejos, lo más visible entre todos los lugares y monumentos de aquella tierra desconocida. Sin embargo —¿o sólo se trataba de una ilusión?— se hubiera dicho desierta y en silencio.

En proa, entre los pasajeros allí agrupados, ya oscuros, susurrantes, me preguntaba yo: "¿Será Esmirna? ¿Será Salónica?", sin excluir que pudiera tratarse de otra ciudad de la que nunca hubiera yo sabido nada. Mi sola convicción —y de allí que me inclinara, aunque débilmente, por Salónica— era que aquel puerto, crecido poco a poco, daba al sur y estaba adosado a una enorme región casi desierta que se perdía en las profundidades del Asia. Pero el barco se acercaba al muelle, con la misma lentitud y suavidad de aquellos últimos días, y pronto nos encontramos en tierra, entre hombres y mujeres que se eternizaban en la ribera aunque la brisa del mar ya empezara a hacer volar, aquí y allá —y ahora una luz más clara, bajo las otras, que ya se apagaban— flores ajadas y despojos de guimaldas.

Interrogo, alegre al principio, a algunos transeúntes de los más cercanos: "¿En qué ciudad estamos?"

Pero —¡qué extraño!—, no entienden qué pregunto. Algunas cabezas se vuelven hacia mí, me sonríen, veo bien que captaron el sentido de mis palabras, que la incompreensión no es asunto de lenguas... y sin embargo, en lo más hondo, nada pasa. Trato entonces de formular de otra manera mi pregunta, de pronto angustiada. Por ejemplo: "¿Cómo se llama este lugar donde viven?" O bien: "Si no se encontraran ustedes en la ciudad y regresaran (percibo

Egipto

Por Yves Bonnefoy

vagamente un sendero a lo largo del mar, bajo los acantilados, un asno, la ciudad a lo lejos transparentando la puesta del sol)... me dirían: Voy a...?" Pero no hay estrategia que permita arrancarle la más mínima respuesta. Parecería que hasta la noción de nombre o de lugar es del todo ajena a esta gente, al menos por lo que toca a su ciudad. Me escuchan apenas, se apartan —aunque corteses—, y entre tanto mis amigos se han dispersado entre la multitud.

II

Despierto y no dejo de pensar, en todo el día, en esa ciudad iluminada, ese muelle, esa incompreensión absoluta; pienso con enorme tristeza, y un sentimiento de soledad.

Más tarde, esa noche, sonó el teléfono y me enteré de los acontecimientos de la víspera. Mi madre, que vivía sola en mi ciudad natal, víctima de una congestión cerebral cuando iba a acostarse, había pasado toda la noche, y también la mañana, tirada en el suelo, casi inconsciente, sin duda soñando. Me enteré también de que había recibido a sus salvadores con las palabras propias de una inteligencia obnubilada, la percepción incierta y fantástica de un niño en el umbral del lenguaje, pero con toda su acostumbrada cortesía. Se disculpaba por molestar a tanta gente. Quería, creo, ofre-

cerles algún refresco. Pensé entonces, no sin tristeza todavía, que tras aquellas maneras corteses se había ocultado siempre, aun a los ojos de ella, la experiencia de una distancia: la gente que la rodeaba, en aquella región a la que ella llegara de joven, en la que pasara la vida, seguía resultándole extraña —eran fríos, decía, desconfiados, sin la hospitalidad y la capacidad de comunicarse que encarnaban, para ella, las grandes virtudes de su tierra de origen, la de su padre.

Llegó otra vez la mañana y acudí, temprano, a la estación. Hacía buen tiempo, fresco, y un ligero sol se deslizaba sobre la superficie de las sombras, que parecían un agua espejeante. Vi que vagaba por el andén, canturreando, una especie de niña en blue jeans, que también proyectaba sobre el cemento su propia sombra: dos o tres líneas curvas, afiladas, que se agitaban como pájaros y me parecieron frases, tal vez llenas de sentido. A veces, con el pie derecho, que se arriesgaba a adelantar graciosamente en aquel juego de lo negro con lo claro, probaba la solidez del sueño como si éste hubiera sido de hielo quebradizo, antes de apoyarse de golpe, riendo y sacudiendo la cabeza. Después se detenía, miraba no sé qué, a lo lejos —nada, sin duda. Y comprendí, también de golpe, que el nombre de ella era "Egipto". Sentí al punto que se disipaba mi tristeza, porque ya no me encontraba en plena vida, donde uno la siente, sino otra vez en mi sueño; y también porque comprendía perfectamente que si éste se había reanudado en los luga-

III

Una vez más en mi vida —y habían sido tantas las veces! Cuando era chico, más o menos de la edad de aquella niña, en otra parte, en las montañas: el sol se levantaba al fondo, a la izquierda, y el tren que salía a la derecha de entre las peñas se precipitaba hacia nosotros con frente clara, pasaba luego salpicándonos con su sombra, interrumpida apenas entre los vagones por las comas, los puntos —¿también las palabras?— de la luz. Toda la aldea acudía a la estación por la mañana, temprano, para "ver pasar" el tren, y volvía al final de la tarde para saludarlo a su regreso; mi madre, mi abuela, mi tía, se presentaban allí a menudo, en las horas perdidas del verano, y a veces éramos nosotros los que descendíamos por el estribo, aún vibrante, con las innumerables maletas de las vacaciones. Ah, con la ropa arrugada tras una larga noche en los abarrotados compartimientos y en los comedores de dos o tres estaciones, plétóricos de sueños inconclusos, agitando las alas como una deslumbrada lechuza, ¡cuán claramente advertía yo que allí estaban, juntos, los vivos y los muertos! En primer plano aquellas manos tendidas, aquellos bigotes, aquellos rodetes atravesados por horquillas metálicas, los destellos del sol en el Espíritu Santo de un corpiño; y allá lejos, sonriendo, angustiados como fotografías en sus marcos ovalados, los rostros de aquellos viejos de los que más tarde me dirían: "No, no creo que lo hayas conocido. Aquél no era su tiempo..." Y pasando de un grupo a otro, en su lujoso vestido de polisón hecho ya jirones, polvoriento y tocado por lo que parecía una enorme cesta de frutas y flores ya sin frescura alguna, la "Te pro mé..." a quien también llamaban la loca. Se acercaba a cada cual, aun sobre mí se inclinaba, refa, movía un dedo como en señal de amenaza, ridículamente, o como recordando un viejo juramento. "Ah, te prometo que...", decía siempre; y murmuraban, o acabé por imaginarlo, que un novio la había abandonado una vez en la estación y que nunca había vuelto. La verdad, por supuesto, era que todo el mundo hablaba a gritos a su alrededor, prorrumpía en exclamaciones, le prestaba tan poca atención como a la sombra que pasaba, breve, sobre su rostro, cuando la última portezuela se cerraba. Después, con los viajeros rezagados, canturreando sin acercarse del todo, regresaba a la aldea; y allí se dejaba ver, aún ya entrada la noche, en su puerta oscura, revolviendo las brasas bajo negras cacerolas de hierro fundido. Me gustaba; me parecía que era la tierra misma, la tierra que sin duda —como podía yo advertirlo en la extensión de las aldeas, en las postreras procesiones celebradas con buen tiempo o con lluvia, en las últimas canciones dialectales de las pastoras de ocas por los prados —envejecía afásica. Y yo soñaba con reparar algún día —¿pero cómo?— el daño causado por aquel que había huido una vez, en la mañana del mundo.

Traducción de Ulalume González de León

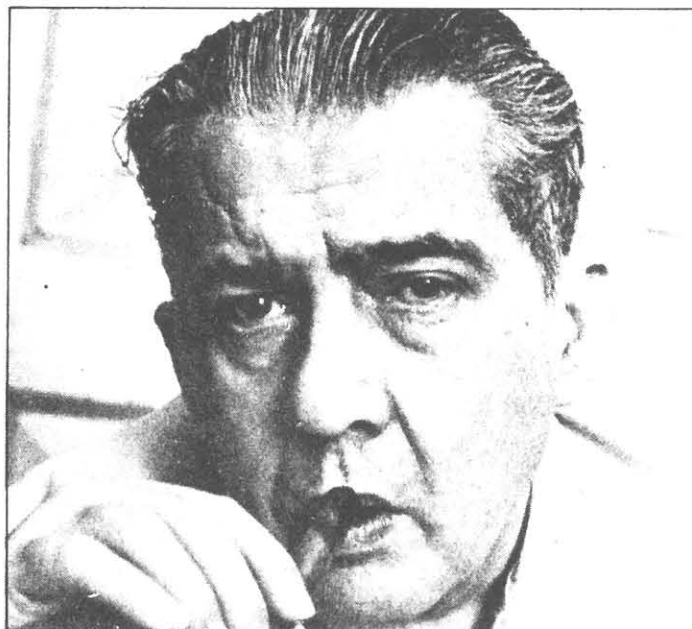
Nacido en Tours, Francia, en 1923, Yves Bonnefoy se inclinó tempranamente por la matemática para centrar luego su actividad en una escritura que no reconocía límites muy precisos entre el ensayo, la ficción y la poesía. En todo caso, ha abarcado todos esos géneros con tanta fortuna como ambigüedad. Ha publicado, entre otros libros, *Traité du pianiste* (1946), *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* (1953) y *L'improbable* (1959). Para más datos, ver Babel Nº 4, setiembre de 1988, pág. 12.



P o e m a s i n é d i t o s

José Lezama Lima

La obra del cubano José Lezama Lima (1910-1976), sabroso puente tendido entre el autor de *Soledades* y el Caribe, resuena hoy vigorosa en todo el continente de la lengua. En 1985, una edición cubana recogió toda la poesía del proverbial fumador de cigarros, incluidos los textos no publicados en libro y un volumen de juventud hasta entonces inédito: *Inicio y escape*, versos que un Lezama cobijado bajo la sombra de Juan Ramón Jiménez buriló entre los 17 y los 21 años. Editorial Aguilar acaba de distribuir en la Argentina una reproducción de la edición cubana, en su módica colección de bolsillo. Ofrecemos aquí algunas muestras de aquel precoz habanero.



PIDO SENCILLEZ

¿Se cripa el galope loco
del viento demudado, todo inmerso en ti?
La carabela. Todo el velamen atacado
de espuma. Naufragué, rumbo al sol,
un poco de sol y un mucho de tierra, con mis ansias escapadas.
Sobre el río teñido de colores opacos
—ojo color de altamar—, vuela y gira
una lluvia de ceniza subjetiva, toda robada
al último engaño íntimo, escape de intimidades.
¿No ves en el oro bruñido, buceador de colores,
puentes de salvación, salto a salto a tu sol
que enarcándose va, quebrando en mirada de saeta?

En la vuelta de una visión cinagética,
llevado ¿cuántos Km por hora? hacia tu dulzura;
tengo ¿por suerte o dolor? que escapar
al paisaje —falso y brillante, por romántico:
que como dádiva tú brindas al incauto: cielo mar, nube.

Día y claridad rauda, día y claridad
clamo a ti. Telegráfica sencillez
de poeta ultra. No pido girasoles,
sólo deseo sencillez máxima del hilo de agua fresca.

MCMXXVIII

RAZONES DEL TEDIO

I
Largas hojas de tedio concentrado,
agua y arco-luna; danza el trompo de agua y seda.
Y otro y otro cigarro,
inapagablemente.

II
Dulzura tierna del agua caliente;
dulzura áspera y curva de la fría, fría;
en el agua fría, encendida se hundía;
luego aparecía fría, caliente.

III
Y era disculpa del surtidor y el planeta,
—todos pensábamos escaparnos—.
Lágrimas porcelanas, cadera lunar;
se fue durmiendo el surtidor, se quedó inmóvil el planeta.

IV

Todo era, menos cine;
y el agua saltaba, saltaba.
Blanco y verde, verdinegro.
Todo era, menos agua.

V

Pegado fuerte a los flancos,
viraba fuerte entusiasmo;
pura unidad de álgebra.
Volvía sin gris ni entusiasmo.

VI

Las manos cogidas, luego la danza;
hondo llorar de cultura.
La unidad se impuso tibia:
manos inconscientes tiran del cielo.

VII

Me sentí polen, incompleto;
sin medalla, sin moneda;
guardaba, redondo y teñido el bolsillo,
Nuestra Señora de la Ecumene.

VIII

Me uní a ti, sin tí;
solito, sentí y volví.
Mi etiqueta:
kikirikí.

IX

Hondos de pasión santos descansan
y luego lo demás.
Lloraba la tierra y el mar se arenaba;
santo hondo: pasión descansa.

X

Fósforo inútil,
todo escapado en lamento.
Nueva linterna en los labios.
¡Fósforo inútil!

MCMXXIX

MANO Y NIKEL

I
Como en tu voz nikelada
tu mensaje, oro y luna;
como todas, cual ninguna,
va tu diana encaramada
sobre el avión de tres lunas.

II

Tu mano y tu río lento;
los arpones quemados.
¡Y sobre el tendido cemento
los perseos flechados
con el ajedrez, al viento!

III

Con lluvia humilde la playa;
peces de puñal muy fino;
hojas de plata en el pino.
El viento no se encanalla,
ni pasa por su garganta el vino.

IV

Y la espuma sin timón.
Andar frío sin curvas;
albas en camión,
loca de grises recurvas
pierde su perdición.

V

Sin concha, sin lluvia, sin níkel;
sin playa de fuertes dientes.
Ella en su estatua de él.
¡Silbido de ángeles batientes
clavaban ronchas de hiel!

VI

Guarda la barca y el tritón,
rodeado de culebras peces;
y que en el verano empieces
el ajedrez de cartón.
¡Yo cuidó que no te empecas!

VII

La concha centra las flechas,
punto dorado sin mieles;
plumas de son ya hechas
recortan heridas sin hieles
y endechas contrahechas.

VIII

Morenita, dame de eso;
parte tu naranjada y tus lunas.
No partas, no, tu regreso;
que sobre un billón de lagunas
vuelan insectos de beso.

IX

La sombrilla, letra del caracol,
madre de toda tortuga.
Sobre la tisis del surtidor,
a los cocuyos espurga
el imbécil flechador.

X

La mueca llena de algas;
el surtidor portátil.
Quiera el ángel que salgas.
¿Sobre el tendón vibrátil
sin pies los oros saltas?



Poesía completa I y II.
José Lezama Lima.
Aguilar. Madrid, 1988,
340 y 276 págs. resp.

Críticos fuera del molde

Una antología mínima

Selección y nota de Daniel Link

Una antología de la crítica argentina no es seguramente la más atractiva de las antologías. Pero ocurre que la crítica no tiene un ser en sí, o apenas lo tiene, o quiere tenerlo pero no puede. La crítica es una posición en la que todo el mundo puede colocarse (con mayor o menor felicidad) cuando quiere hablar de un objeto cualquiera: la sociedad, la literatura, tal libro, ciertas películas, el arte.

Cuando se habla de críticos frecuentemente se piensa sólo en quienes habitan el Olimpo criollo de la especialidad (Barrenechea, Jitrik, Ludmer, Pezzoni, Rosa, Sarlo, Viñas), en los profesores universitarios o en los reseñadores de libros.

Pero, por cierto, no hay intelectual argentino que pueda resistirse a la pasión crítica en sus formas más descontroladas. Escribir crítica es intervenir, proponer una versión de la historia, diseñar un territorio que pueda reconocerse como propio y a la vez, si el crítico tiene éxito, como de todos.

Los textos aquí recopilados son algo excéntricos: hablan del *pop art*, de cine, de libros (argentinos); han sido escritos por personas (argentinas) cuya identidad no pasa por la práctica crítica y que, además, hablan hacia afuera de la capilla respectiva (un músico habla sobre artes plásticas, un escritor habla sobre cine). Reivindican diferentes maneras de leer (la ironía envenenada de Aira, la herejía de Martínez Estrada, el pudor de Borges, los delirios de Ma-sotta) y, por sobre todo, reivindican un espacio a partir del cual pensar la cultura.

Invasión

Invasión ocurre en una ciudad que no existe fuera del film. Su nombre —Aquileá— participa de cierta resonancia mitológica. Su plano, varias veces mostrado, es una estilización del contorno de Buenos Aires. Su topografía visible es la de un Buenos Aires con vastas omisiones, cuyos restos aparecen agrupados en un orden y una vecindad imprevistos. La ciudad que el film explora es como una taquigrafía de signos más complejos, ausentes, pero al mismo tiempo suscita en quienes conocen Buenos Aires un doble asombro de reconocimiento y extrañeza; compararla con el simulacro urbano de "La muerte y la brújula" no es inapropiado.

De esa ciudad sólo se sabe que la disputan invasores y defensores. La guerra aún no está declarada y consta de escaramuzas encubiertas, que van preparando la resolución final en ocupación y resistencia. El espectador impaciente por descubrir un sentido alegórico en esa acción cuyas razones ignora se ve derrotado por informaciones contradictorias; la más engañosa es el año 1957, que al principio aparece junto al nombre de Aquileá: según los

autores, fue elegida porque no era pasible de interpretación y eludía, al mismo tiempo, las que podía sugerir la ausencia de una fecha precisa.

Sin embargo, aunque Borges y Bioy Casares y Santiago lo refuten, *Invasión* ha ido adquiriendo un sentido a partir de su realización; tal vez, en su curso posterior, la Historia haya desteñido sobre el puro objeto de ficción que quiso ser el film. Esa ciudad denodadamente gris, esos personajes que cultivan un estoico laconismo, pueden ser elementos de la novela *hard-boiled*, antes que la *serie norie* los abarate; pero son, también, el ámbito de un porteño derrotado de antemano: el heredero de una tradición ya imposible de acatar. A medida que el film avanza, los trajes oscuros, el mate solitario, el bandoneón tierno y tajante, se van haciendo cifras de una forma de vida, idealizable (es decir: donde puede descubrirse una semilla de mito) en la misma medida en que se la siente condenada, como la orgullosa ciudad liberal, a quedar al margen de la Historia: abandonada, como Alejandría o Trieste, a una extinción espléndida u oscura. Los invasores (trajes claros, gestos precisos, oficinas desnudas) triunfan como una raza de tecnócratas puede triunfar sobre un puñado de deportistas, como la noción de eficacia aniquila a la de *fair play*. Los grupos de jóvenes que han asomado ocasionalmente durante el film se convierten en resistencia y toman a su cargo la lucha, "pero a nuestra manera".

Edgardo Cozarinsky.

(En: *Borges y el cine*. Sur. Buenos Aires, 1974.)

La amistad de Martín Fierro y Cruz

El tema de la amistad está puesto con tal intensidad de emoción, que su estudio está erizado de dificultades. Antes de los trabajos de los psicólogos y psicoanalistas, el problema habría parecido simple, y ningún comentarista ha trascendido la línea en que la amistad cobra vehemencia de apasionamiento en sus legítimos límites de comunión espiritual y de adhesión humana. Hoy el problema se complica para el texto y para el Autor, y por mucha delicadeza que se ponga en su estudio nos encontraremos ante un problema de difícil diagnóstico.

En términos de simple buena fe, la amistad de Martín Fierro y Cruz, que nace súbitamente por reconocimiento en el uno del valor masculino, y en el otro por agradecimiento a su espontánea defensa, asume un carácter distinto en la convivencia solitaria en los toldos. Es allí donde la amistad se intensifica por la soledad y las dificultades de vivir, hasta hacer de ambos fugitivos seres tan compenetrados, que la muerte de uno es sentida por el sobreviviente como una ruptura de vínculos que lo sostenían en su desdicha. La congoja de Martín Fierro y el sentimiento de absoluta soledad, nunca experimentado con tal in-

tensidad, la devoción a su recuerdo y la compañía que busca junto a la sepultura rayan en los extremos de la angustia y la aniquilación de toda esperanza. La compañía de Cruz no borra en la mente de Martín Fierro la nostalgia de su mujer y sus hijos, de cuanto había perdido, porque expresa que constituía su permanente congoja; mas la muerte de su amigo configura en él un sentimiento de ternura tan patético como acaso existen pocos ejemplos en las letras. Descontada la hipérbole con que



el Autor magnifica ese estado de tristeza, no habitual en su modo de describir ninguna pasión, el problema de cómo circunstancias naturales y bien conocidas pudieran ligar a dos seres desdichados en tan fuerte lazo queda como una incógnita.

Ezequiel Martínez Estrada

(En: *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*. CEAL. Buenos Aires, 1983.)

Zona peligrosa

Los únicos dos novelistas "presentables" que tenemos hoy por hoy los argentinos, Juan José Saer y Manuel Puig, viven, por una coincidencia quizá explicable, fuera de la Argentina. Es como si hubieran decidido asumir, con el peso simbólico de sus personas mismas, la calidad profesional de su trabajo; o bien, por lo mismo, como si se hubieran propuesto aminorar nuestros motivos de jactancia, que de otro modo podrían aplastarlos y esterilizarlos. Tenemos dos novelistas que mostrar al mundo, pero el mundo retiene como rehén a nuestros dos novelistas, y nos devuelve, siempre en forma enigmática, el reflejo de su talento.

El caso de Saer es, no menos que el de Puig, intrigante. Hasta *Cicatrices* (1969) su obra tenía una impronta juvenil, de aprendizaje y vacilaciones. Después, uno y otras se fundieron, sin perderse, en un trabajo que los valorizó. Percibimos en esas persistencias una obstinación peculiar, la de seguir siendo un joven provinciano que trata de escribir novelas, que se esfuerza casi al límite de su potencia, que pretende hacerlo como los novelistas de verdad... Para sostener esta actitud, que tiene algo

de heroico en su humildad, hay que hacerlo en París, no en Colastiné.

Por otro lado, la obra de Saer vista en su conjunto tiene la particularidad tan poco latinoamericana de que cada libro es mejor que los anteriores. En un continente donde lo característico es escribir algo realmente bueno a los veinte años, y después dedicarse a declinar, Saer es un europeo. Salvo que, al mismo tiempo y a diferencia de un europeo, ese transcurso progresivo lo vuelve el eterno aprendiz, y pone la técnica, en sentido amplio, en primer plano. Mientras el estilo de un europeo es su persona, el de un americano es su trabajo.

Claro que cuando uno es un novelista presentable, puede sentir la deletérea tentación de seguir siéndolo, de no decepcionar a los lectores, o peor todavía, a los críticos, o muchísimo peor todavía, a los jefes de departamento de las universidades norteamericanas. Más en general, se trata del peligro de que la literatura contemporánea se presente como "buena" o "gran" literatura aprobada a libro cerrado, algo así como clásicos automáticos.

Es el caso, por mencionar uno reciente, de *La desesperanza* de José Donoso (que no he leído, por lo que puedo opinar sin el estorbo del juicio, que seguramente sería enoquiástico), típico libro "importante" y "bueno", bueno de veras y sin ironía, si vamos a ajustarnos a los cánones aceptados. Pero cuando un libro no puede ser otra cosa que un buen libro, es como si le faltara algo, me parece. Saer en cambio, lo mismo que Puig, conservan una buena dosis de peligro. De hecho, por suerte, viven al borde del fiasco.

César Aira

(En: *El Porteño*, N° 64. Buenos Aires, abril de 1987.)

Un escritor de espléndidas amarguras

Radiografía de la pampa. Por Ezequiel Martínez Estrada.

Algunos alemanes intensos (entre los que se hubiera destacado el inglés De Quincey, a ser contemporáneo nuestro) han inventado un género literario: la interpretación patética de la historia y aun de la geografía. Osvaldo Spengler es el más distinguido ejecutante de esa manera de historiar, que excluye los encantos novelescos de la biografía y de la anécdota, pero también los devaneos craneológicos de Lombroso, las sórdidas razones almacenadas de la escuela económica y los intermitentes héroes, siempre indignados y morales, que prefiere Carlyle. Lo circunstancial no interesa a los nuevos intérpretes de la historia, ni tampoco los destinos individuales, en mutuo juego de actos y de pasiones. Su tema no es la sucesión, es la eternidad de cada hombre o cada tipo de hombre; el peculiar estilo de intuir la

muerte, el tiempo, el yo, los demás, la zona en que se mueve el mundo.

Mucho de la manera patética de Spengler, de Keyserling y aun de Frank, hay en la obra de Martínez Estrada, pero siempre asistido y agraciado de honesta observación. Como todo poeta inteligente, Ezequiel Martínez Estrada es un buen prosista —verdad cuya recíproca es falsa y que no atañe a los misteriosos poetas que pueden prescindir de la inteligencia. Es escritor de espléndidas amarguras. Diré más: de la amargura más ardiente y difícil, la que se lleva bien con la pasión y hasta con el cariño. Sus invectivas a la pura enumeración de hechos reales, sin ademanos descompuestos ni interjecciones, son de una eficacia mortal. Recuerdo para siempre una página: la que declara la terrible inutilidad de todo escritor argentino y la fantasmadad de su gloria y la perfecta aniquilación que es su muerte.

Un admirable estudio.

Jorge Luis Borges

(En: *Crítica*, Suplemento Multicolor de los Sábados Nº 6. Buenos Aires, 16 de septiembre de 1933.)

Arte pop y autonomía del arte

Los trabajos de Siquirru permiten comprender algunas técnicas pop. Aunque tengan poco que ver con Lichtenstein o con Wesselmann (1) —para nombrar dos casos diferentes— ponen de manifiesto una actitud que está en la base de la moderna crítica de la imagen. El uso de materiales "vulgares" y las maneras latas, "bajas" de significar, a base de "golpes bajos" diría yo, me ayudó a pensar en un grupo de técnicas que no sería ocioso comenzar a distinguir. Esas formas "bajas" de vehicular un mensaje repiten *ex profeso* formas propias de la comunicación de masas. Y lo hacen con una intención que, en este caso, no se agota en la parodia y la ironía, aunque ellas no se separan nunca de la intención. Se afirma de esta manera una conexión de necesidad entre una comunicación eficaz y la carga bajamente discursiva del medio de comunicación. Pienso en una silueta recorrida en madera y pintada de negro, semejante a las dos siluetas laterales del trabajo que Siquirru acaba de presentar al Premio Nacional Di Tella; la silueta de una cabeza que me mostró en su taller. Sobre ella había pintando, con un grafismo coloreado semejante a las láminas baratas de los libros de anatomía, un hígado. "Como cuando uno está ebrio y se le sube el hígado a la cabeza", comentó Siquirru, con humor inseguro, señalando la figura. Pero ¿comprenden ustedes? Primero: la imagen visual no era aquí sino el comentario literal de una frase hecha ("subírsele a uno el hígado a la cabeza") y el conjunto, frase más imagen visual, daba como resultado un chiste (2). Segundo: se señalaba así una relación de complementariedad entre imagen visual y lenguaje verbal. Esa relación constituye lo visual como incompleto, esto es: que lo constituía, de manera terca y perversamente intencionada, en algo contrario a lo que se espera de toda obra de arte: que se baste por sí misma, que al nivel de sus medios pueda constituirse en un universo cerrado de significación.

Y tocamos aquí un punto clave, el que sin duda no ha dejado de perturbar a la crítica: la cuestión de la independencia de la imagen visual como imagen. Los artistas contemporáneos tienden a mostrar una cierta y precisa contaminación del contenido de las imágenes: o bien ellas aparecen relacionadas de modo aberrante con los objetos reales (los *combine* de Rauschenberg), o bien aparecen comprometidas por la intromisión del lenguaje verbal (y/o escrito). Un crítico indignado, así, ha escrito lo que sigue de las exposiciones de Pistoletto (3): "Superficies de acero pulido sobre las cuales uno se sienta al lado de per-

sonajes pintados en gris, preferentemente de espaldas, a fin de que el espectador, aun el más hermético, no pueda ignorar su radical distancia. Tal es el excelente soporte que ofrecen a la literatura las obras de Pistoletto. Sostén del que se valen con una felicidad inigualable, hay que decirlo, sus prologuistas. Y ante esta insuficiencia confesada de la literatura, nada sería más necesario que una obra plástica que afirmara su independencia por medios específicos, en principio irreductibles a todo verbalismo, creando una emoción que sería, ante todo, de orden visual. Lo que no es ciertamente este caso".

Cuando un crítico reacciona de esta manera, hay que preguntarse por aquello que en él ha sido herido, *eso* donde ha sido "alcanzado", y aquí, no es difícil adivinarlo (el mismo crítico lo dice), lo herido es la concepción de la especificidad de independencia de lo visual como visual.

(1) Tom Wesselmann nació en Cincinnati, Ohio, en 1931. Después de graduarse en Arte, viajó a Nueva York en 1956, año en que realiza una muestra conjunta con Jim Dine en la Judson Gallery.

(2) El chiste, como efecto de contaminación de lo visual por lo verbal y viceversa, abunda, desde Magritte y los dadaístas, en el arte contemporáneo.



(3) Nació en Biella, en 1933. Su primera gran exposición es de 1960, en la galería Galatea, en Turín. Vive y trabaja en Turín. Pistoletto pinta figuras sobre fondos metálicos que funcionan como espejos. La calidad de esos espejos acercan a un mismo nivel la figura pintada y la imagen reflejada del espectador.

Oscar Masotta

(En: *El "pop-art"*. Columba. Buenos Aires, 1967.)

La fuga

Entrar en un cinematógrafo de la calle Lavalle y encontrarme (no sin sorpresa) en el Golfo de Bengala o en Wabash Avenue me parece muy preferible a entrar en ese mismo cinematógrafo y encontrarme (no sin sorpresa) en la calle Lavalle. Hago esta confesión liminar para que nadie achaque a turbios sentimientos patrióticos esta vindicación de un film argentino. Idolatrar un adefesio porque es autóctono, dormir por la patria, agradecer el tedio cuando es de elaboración nacional, me parece un absurdo.

La primera virtud que cabe destacar en *La fuga* es la continuidad. Hay numerosos films —El martirio de Juana de Arco sigue siendo el espejo y el arquetipo de ese adulador error— que no pasan de meras antologías fotográficas; acaso no hay un solo film europeo que no sufra de imágenes inservibles... *La fuga*, en cambio, fluye lípidamente como los films americanos. Buenos Aires, pero Saslavsky nos perdona el Congreso, el puerto del Riachuelo y el Obelisco; una estancia enterriana, pero Saslavsky nos perdona las domas de potros, las yerras, las carreras cuadreras, las payadas de contrapunto y los muy previsi-

bles gauchos ladinos a cargo de italianos auténticos.

Segunda virtud: el director ha desoído las tentaciones lacrimosas del argumento. Sus malevos ejercen el asesinato como quien ejerce un oficio: no añoran el turgio natal en tangos elegíacos y los comanda un serio caballero alemán que se complace en animales embalsamados y vive en una casa funcional grata a los paradigmas de Gropius. Es cierto que una de las protagonistas da la vida por su hombre, pero también es cierto que no le guarda la fidelidad corporal que un director americano le exigiría. La ayuda un empleado de investigaciones. Este (rasgo justísimo y del todo admirable) es mucho más compadre que los malevos acosados por él.

La escena de la muerte de la mujer —la escena de su inaudita voz moribunda— es la más intensa del film. Otro alto momento es la asombrosa felicidad de la niña, el saber que dos años —sólo dos años— la separan de una felicidad que ella había pensado inmediata.

En cuanto a los defectos... Entiendo que podemos, en buena lógica, reducirlos a uno: la rastrera y penosa comicidad. El argumento de *La fuga* es, *mutatis mutandis*, el del famoso film *The Pilgrim* de Chaplin, malamente rebautizado en estas repúblicas El reverendo Caradura. No desaprovecho la anexión de esta fábula: sí, lo ingenuo de suponer que en una historia utilizada por Chaplin quedan por explorar muchas posibilidades grotescas. Las que nos propone *La fuga* —el joven que se sienta en la hoja de pega-pega, el joven que conversa sin pantalones— son inmoderadas. Otro error, acaso insanable: la intromisión de personajes caricaturales (en este caso, la directora de la escuela) que contaminan a los otros de irrealdad. A los otros y a la historia que los hospeda.

Jorge Luis Borges

(En: *Borges y el cine*. Sur. Buenos Aires, 1974.)

Exabrupto y castración

(Sobre Brillos de Luis Guzmán)

¿Claves para el texto? Se podría, entonces, y por un lado, decir que el sentido del texto se invagina en torno a significantes bien populares: los huevos podridos, el loro degollado. Hay otros: el trapito negro, el "castran" contenido en "astracán", o "esas mujeres que conservan los polvos de sus hombres". En este mismo nivel habría que ubicar ciertos juegos que el autor no se prohíbe con palabras fonéticamente vecinas: dedos/dados, rezar/rozar. De la misma manera que no habría que rechazar la hipótesis de cierta umbilicación de lo imaginario en el texto. Quiero decir: el registro de la ilusión, del desenfreno reivindicativo, una referencia al exhibicionismo del hijo. ¿Quién podría negarse a leer esa misma referencia en El Buscón de Quevedo cuando Pablos, saludado por nuevo por las escupidas de sus compañeros, se transforma por un instante en un cuerpo quieto y velado de saliva blanca? Humillación y exhibición fálica que en Brillos tiene su correspondencia en la imagen triunfante del hijo soportando una felatio: "Posé para que el fotógrafo pudiera tomar lo suyo". ¿Será necesario que explicité el cuádruple o quíntuple significado del signifiante "tomar" en este contexto?

Es suficiente. *Ex profeso* no me he referido al objeto parcial, del que el psicoanálisis más contemporáneo nos ha enseñado que no tiene nada que ver con ningún momento de quien sabe qué proceso madurativo, pero todo que ver con el goce y la sexualidad humana. ¿Cuál es la relación de los brillos internos de Brillos con tal objeto? El autor de un relato sobre un recipiente de vidrio que contiene el semen del padre no podría ser insensible a ningún pensamiento de las partes. ¿Pero la misma

palabra "brillos" no querrá decir "partes"? Brillo de la yugular, una cereza en la frente, el dedo del pie de la madre. Pero solamente en el contexto de un análisis completo del lenguaje del libro —sobre cuya trama el autor no es absolutamente inocente— deberá ser interrogado el significado y la estructura de tales objetos. Por lo demás, o por todo ello, este libro cumple con la condición que Roland Barthes exigía a los libros que se perciben excelentes: la capacidad de que el lector se sienta deseado por el libro. Queda a cada uno de los probables lectores ceder al gesto *langagière* que le permita comenzar por recoger esos pétalos de los exabruptos públicos, los que en Guzmán "puntúan" el acceso al texto como goce.

Oscar Masotta

(En: *Imago*, Nº 5. Buenos Aires, julio de 1977.)

Bombardeo desde tierra, mar y aire

Todas las manifestaciones del pop y del happening reciben a su vez criterios extremistas de interpretación, como corresponde. Los de las derechas las han acusado de



constituir una expresión concluyente del comunismo ateo, empeñado en desviar y alejar a las juventudes de la línea occidental, y por supuesto, cristiana; los de izquierda, por su parte, después de interpretarlos como exponentes-límite de la corrupción capitalista, acusan a su vez a las derechas de corromper a la juventud con premios, dádivas, becas, ventas, giras por el extranjero, a cargo de empresas que, da la coincidencia, constituyen poderosos pilares del capitalismo internacional. Los derechistas olvidan esto último al fundamentar sus reproches y acusaciones. (...)

De manera que tanto las "D" como las "I" se tiran contra el pop y el happening, aunque a nadie se oculta el beneplácito creciente del Barrio Norte por todo ello. "Hasta las nenas bien hacen happening", dice el Psalmista. (...) No es que no debamos adherirnos a actitudes *foráneas* —término horripilante para señoras gordas reunidas en el Petit— sino que a esas causas, que no son *foráneas*, sino universales, debemos expresarlas con rasgos propios, como ocurre con Antonio Berni, por ejemplo, que comporta algo que no sea imitación, como en otros, y no me refiero a forma o estilo vacíos de contenido, sino precisamente a la concreción visible —formal— evidencial, de un contenido: al rechazo de "la libertad vacía del terrorismo de vanguardia"; la rebelión parálisis. (...) En este sentido llevan razón los de "I" contra los de "D"; lástima que, según dije, no puedan ofrecer nada mejor frente a la total anarquía individualista de la *Beat Generation*.

Juan Carlos Paz

(En: *Alturas, tensiones, ataques, intensidades. Memorias 2*. Ediciones de la Flor. Buenos Aires, 1987.)

Stephen King

Los Tommyknockers

En breve, la producción local de adrenalina se incrementará notablemente: la última novela de Stephen King estará entre nosotros y para muchos será cuestión de volver a someterse a la prolífica e implacable máquina de terrores del norteamericano más famoso. En este caso, se trata del hallazgo fortuito de un barco enterrado durante miles de años, que aún vibra y murmura como si estuviera vivo. La vida de los lugareños se modificará considerablemente: deberán enfrentarse a unos seres siniestros y sobrenaturales. Los Tommyknockers (tal el nombre de las criaturas y de la novela) tentará la morbosidad criolla a partir de los primeros días de abril, bajo el sello de Emecé.

1

Anderson tropieza

1

Por falta de un clavo fue perdido el reino: a eso se reduce el catecismo, en resúmenes cuentas. Al fin y al cabo, *todo* se puede reducir a algo parecido... o así lo pensaría Roberta Anderson mucho después. Todo es pura casualidad... o pura fatalidad. Anderson tropezó literalmente con su destino en la pequeña ciudad de Haven, Maine, el 21 de junio de 1988. Ese tropiezo fue la raíz del asunto; el resto, sólo historia.

2

Aquella tarde, Anderson salió con Peter, un viejo sabueso que ya estaba ciego de un ojo. Jim Gardener se lo había regalado en 1976. El año anterior, Anderson había abandonado sus estudios superiores, a sólo dos meses de recibirse, para mudarse a casa de su tío, en Haven. No se dio cuenta de lo sola que estaba hasta que Gard le llevó el perro. Entonces era cachorro, y a ella le costaba creer que ya estuviera tan viejo: ochenta y cuatro años, en términos de perro. Era un modo de medir su propia edad. 1976 había quedado atrás. Sí, por cierto. A los veinticinco años una todavía podía permitirse el lujo de creer que, al menos en el caso propio, crecer era un error burocrático que se rectificaría a su debido tiempo. Un buen día una despertaba para descubrir que su perro tenía ya ochenta y cuatro años y que una andaba por los treinta y siete, y entonces había que revisar ese punto de vista. Sí, por cierto.

Anderson buscaba un lugar para cortar un poco de leña. Tenía acumulados unos cinco metros cúbicos, pero quería cuanto menos otros diez para pasar el invierno. Había cortado mucha leña desde los tiempos en que Peter, cachorrito, se afilaba los dientes en una pantufla vieja (y orinaba con demasiada frecuencia en la alfombra del comedor), pero la madera aún abundaba. La parcela (aún llamada "lo del viejo Garrick" por la gente de la ciudad, pasados ya trece años) medía sólo cincuenta y cuatro metros sobre la Ruta 9, pero las paredes de roca que marcaban los lindes norte y sur se abrían en ángulos divergentes. Otra pared de roca (tan vieja que había degenerado en pedregales aislados con colchones de musgo) marcaba el límite poste-

rior de la propiedad, adentrándose unos cinco kilómetros en un enmarañado bosque de árboles y rebrotes. La superficie total de la parcela, en forma de cuña, era inmensa. Más allá de la pared que delimitaba las tierras de Bobbi Anderson por el oeste había kilómetros y kilómetros de páramo, propiedad de la Compañía Papelera de Nueva Inglaterra. En el mapa, Burning Woods.

En realidad, Anderson no necesitaba andar en busca de un lugar donde cortar leña. Las tierras heredadas del hermano de su madre eran valiosas porque estaban cubiertas, en su mayor parte, de buenos árboles duros, relativamente intocados por la plaga de la polilla. Pero el día estaba encantador y cálido, después de la primavera lluviosa; la huerta ya estaba crecida (la mayor parte se pudriría, gracias a las lluvias) y aún no era tiempo de comenzar el libro nuevo. Por eso había cubierto la máquina de escribir y allí estaba, vagando en compañía de Peter, fiel viejo tuerto.

Después de la granja se deslizaba una vieja ruta de leñadores. La siguió por un kilómetro y medio antes de desviarse hacia la izquierda. Llevaba una mochila (que contenía un sandwich y un libro para ella, galletas para perro y muchas cintas anaranjadas, para atar a los árboles que cortaría cuando el calor del verano se esfumara en los primeros días del otoño) y una cantimplora. En el bolsillo, una brújula Silva. Sólo una vez se había perdido en esas tierras, pero esa única vez le bastaba para toda la vida. Había pasado en los bosques una noche horrible, simultáneamente incapaz de creer que se hubiera perdido en una propiedad *suya*, Dios bendito, y segura de que moriría allí. En aquellos tiempos era posible, pues sólo Jim notaría su falta; pero Jim venía cuando menos se lo esperaba. Por la mañana, Peter la había conducido hasta el arroyo; el arroyo, a su vez, la condujo otra vez a la Ruta 9, donde gorgoteaba alegremente por una alcantarilla bajo el pavimento, a sólo tres kilómetros de su casa. En la actualidad tenía, probablemente, experiencia de bosque suficiente como para orientarse hacia la ruta o hasta una de las paredes que delimitaban sus tierras. Pero la palabra clave era *probablemente*. Por eso llevaba brújula.

A eso de las tres encontró un buen grupo de arces. En realidad, había encontrado otros igualmente buenos, pero ése estaba próximo a un sendero que ella conocía, lo bastante amplio como para poder circular por él con el Tomcat. En el último día de verano (si alguien no hacía volar el mundo

mientras tanto) engancharía su trineo al Tomcat para llevarlo hasta allí y talaría un poco. Por lo demás, ya había caminado bastante para un solo día.

—¿Te parece bien, Pete?

Pete ladró débilmente. Anderson miró al sabueso con una tristeza tan profunda que ella misma se sorprendió, inquieta. Peter estaba acabado. Últimamente corría rara vez tras los pájaros, las ardillas y las esporádicas marmotas; la sola idea de que pudiera perseguir a un venado era risible. En el camino de regreso había que detenerse varias veces para que él descansara... cuando en otros tiempos (no hacía tanto de eso, según afirmaba su mente, con terquedad) Peter hubiera estado siempre a cuatrocientos metros de ella, arrojándole vendavales de ladridos a través de los bosques. Un día de esos, ella decidiría que ya era suficiente; daría una palmadita al asiento de la pickup, por última vez, y llevaría a Peter al veterinario de Augusta. Pero no sería ese verano, Dios no lo quisiera. Ni ese otoño ni ese invierno, Dios no lo quisiera. Dios quisiera que no fuese nunca.

Porque sin Peter quedaría sola. Excepción hecha de Jim, pero Jim Gardener se había vuelto algo chiflado en los últimos ocho años. Aún era buen amigo, pero... chiflado.

—Me alegro de que estés de acuerdo, Pete, mi viejo —dijo, rodeando los árboles con una o dos cintas, aunque sabía perfectamente que bien podía decidir cortar otro grupo y que las cintas se pudrirían allí—. Tu buen gusto sólo es superado por tu apostura.

Peter, sabiendo lo que se esperaba de él (era viejo, pero no estúpido), meneó su raído muñón de rabo y ladró.

—¡Hazte el vietcong! —ordenó Anderson.

Peter, obediente, se tendió de costado (se le escapó un pequeño jadeo) y rodó sobre el lomo con las patas estiradas. Eso casi siempre divertía a Anderson, pero ese día, al ver a su perro fingiéndose vietcong (Peter también se hacía el muerto ante las palabras "vino" y "My Lai"), recordó con demasiada claridad lo que había estado pensando.

—Arriba, Peter.

Peter se levantó con lentitud, jadeando. Ahora tenía el hocico blanco.

—Vamos a casa.

Le arrojó una galleta para perro. Peter trató de atraparla en el aire y falló. La buscó olfateando, la pasó por alto y volvió.

Por fin la comió poco a poco, sin mucho apetito.

—Bueno —dijo Anderson—. Andando.

3

Por falta de un clavo fue perdido el reino... por la elección de un sendero fue encontrada la nave.

No era la primera vez que Anderson pasaba por allí, en los trece años transcurridos desde que "lo de Garrick" no pasara a ser "lo de Anderson"; reconoció la pendiente, un montón de ramas dejadas por leñadores que, probablemente, habrían muerto todos antes de la guerra de Corea, y un pino grande con la copa hendida. No era la primera vez que pasaba por allí y no le costaría ningún trabajo hallar el camino que utilizaría con el Tomcat. Quizás había pasado una, dos, cinco veces por el sitio en donde tropezó, quizás a pocos metros, a escasos centímetros.

En esa oportunidad siguió a Peter; que se apartaba algo hacia la izquierda. Con el sendero ya a la vista, una de sus viejas botas chocó con algo... y chocó con fuerza.

—¡Ay! —chilló.

Pero era demasiado tarde; pese a sus brazos hechos aspas de molino, cayó al suelo. La rama de una mata le arañó la mejilla con tanta fuerza que le sacó sangre.

—¡Mierda! —gritó.

Un azulejo la regañó. Peter volvió. Después de olfatearle la nariz, le dio un lengüetazo.

—¡No hagas eso, por Dios! ¡Tienes el aliento hediondo!

Peter meneó la cola. Anderson se incorporó. Al frotarse la mejilla izquierda vio sangre en los dedos y en la palma de la mano. Soltó un gruñido.

—Qué bien —protestó.

Y buscó aquello que la había hecho tropezar; una rama caída, con toda seguridad, o alguna roca que asomaba del suelo. En Maine hay demasiadas rocas.

Lo que vio fue un destello metálico. Deslizó un dedo a lo largo del objeto y después quitó con un soplo la tierra negra del bosque.

—¿Qué es esto? —preguntó a Peter

El sabueso se acercó para olfatearlo. Y entonces hizo algo peculiar: retrocedió dos pasos de perro, se sentó y emitió un aullido bajo.

—¿Y ahora qué bicho te ha picado? —preguntó Anderson.

Pero Peter se limitó a quedarse sentado. Anderson se aproximó un poco más, arrastrándose sobre el fundillo de los vaqueros, y examinó aquel objeto.

Eran unos siete u ocho centímetros los que asomaban de la tierra esponjosa; lo suficiente como para provocar un tropezón. Allí había una leve elevación del suelo; quizás los desmoronamientos provocados por las fuertes lluvias de primavera lo habían dejado al descubierto. La primera idea de Anderson fue que los leñadores encargados de talar esa parcela, en la década del 20 y del 30, habrían sepultado allí un montón de desechos; los desperdicios de tres días de tala.

Una lata de comida, se dijo; aceite, *corned-beef* o sopa. La meneó un poco, como para sacarla de la tierra. Y en ese momento se le ocurrió que sólo un niño muy pequeño podría tropezar con el borde anterior de una lata. El metal sepultado no se movió. Era tan sólido como la roca viva. ¿Tal vez vieja maquinaria de leñadores?

Anderson, intrigada, examinó aquello con mucha más atención, sin ver que Peter se había levantado para retroceder otros cuatro pasos aproximadamente antes de volver a sentarse.

El metal era de color gris opaco; no tenía el brillo de la hojalata ni del hierro. Y era más grueso que un envase de lata; podía medir siete u ocho centímetros en su parte alta. Anderson apoyó la yema del índice en ese borde y percibió un cosquilleo

pasajero extraño, como una vibración.

Quitó el dedo y se lo miró, desconcertada.

Volvió a apoyarlo.

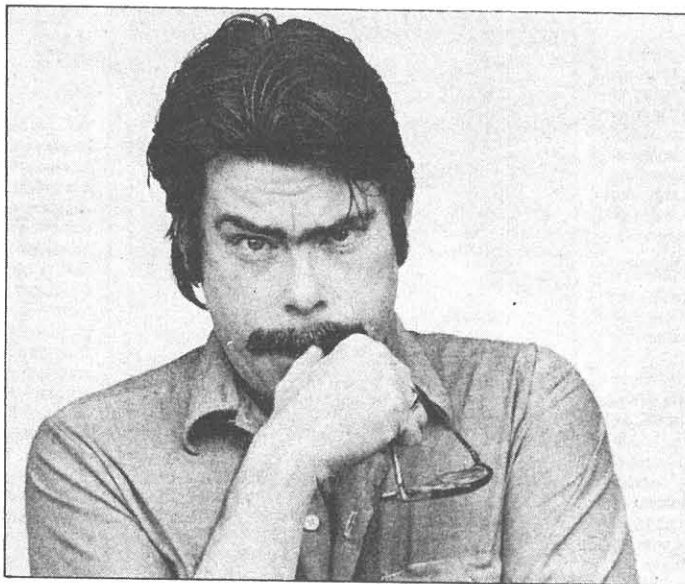
Nada. No había zumbido alguno.

Entonces sujetó aquel objeto entre el pulgar y el índice, tratando de moverlo como si fuera un diente flojo. No pudo. Tenía aquella protuberancia aferrada más o menos por el centro. Se hundía en la tierra (al menos esa fue por entonces su impresión) unos cinco centímetros de cada lado. Más adelante diría a Jim Gardener que podría haber pasado por allí tres veces al día, durante cuarenta años, sin tropezar con eso.

Apartó la tierra suelta para descubrirlo un poco más. Excavó a lo largo un canal de cinco centímetros de profundidad, usando los dedos; la tierra cedía con facilidad, como suele ocurrir en los bosques... al menos hasta que se llega a las redes de raíces. El objeto se prolongaba sin variantes, tierra abajo. Anderson se incorporó sobre las rodillas y continuó cavando por ambos lados. Trató nuevamente de moverlo, pero no cedía.

Seguía apartando la tierra con las manos y pronto dejó más metal al descubierto: quince centímetros de metal gris, veinticinco, treinta.

Es un auto, un camión o una carretilla



para troncos, pensó súbitamente. Allí enterrado, en el medio de la nada. O tal vez un hornillo. Pero ¿qué hacía allí?

No se le ocurrió ningún motivo; ninguno, en absoluto. De vez en cuando hallaba cosas en el bosque: vainas de proyectiles, latas de cerveza (de las antiguas, que no tenían perforaciones arrancables, sino agujeros triangulares abiertos con abrelatas especiales), envolturas de caramelos y cosas semejantes. Haven no estaba en ninguno de los dos grandes distritos turísticos de Maine; uno de ellos abarcaba la región del lago y la montaña, hasta el extremo occidental del estado; el otro la costa, hasta el extremo oriental. Pero tampoco era bosque primitivo desde hacía muchísimo tiempo. Una vez (ella había franqueado la pared derruida de la parte posterior, por lo que en realidad estaba invadiendo los terrenos de la Papelera Nueva Inglaterra) encontró la carrocería herrumbrosa de un Hudson Joret, modelo 1948 o 49, abandonado en un antiguo camino del bosque; veinte años después de interrumpida la tala, el camino era una maraña de rebrotes. No había motivos para que hubiera allí una cocina, una heladera o cualquier otra porquería enterrada allí.

Cavó dos zanjas gemelas de treinta centímetros, una a cada lado del objeto,

sin encontrar su extremo. Profundizó casi otros treinta centímetros, hasta rasparse los dedos contra una roca. Tal vez habría podido arrancar esa piedra (al menos, se movía un poco), pero no había motivos para hacerlo porque el objeto enterrado se prolongaba más allá.

Peter gimió.

Anderson echó una mirada al perro y se levantó. Las rodillas le hicieron ruido. Su pie izquierdo le cosquilleaba, lleno de alfileres y de agujas. Sacó su reloj de bolsillo (el Simón, viejo y manchado por los años, era otro legado del tío Frank) y quedó atónita al ver que llevaba largo rato allí: por lo menos, una hora y cuarto. Eran más de las cuatro.

—Vamos, Pete —dijo—. Salgamos de aquí.

Peter gimió otra vez, pero no se movió. Y entonces, con verdadera preocupación, Anderson vio que el viejo sabueso temblaba como atacado de malaria. No tenía idea de que los perros pudieran enfermar de malaria, pero quizás a los viejos los afectara. Recordó que sólo una vez había visto a Peter temblar así: en el otoño de 1977 (o tal vez fuera en el 78). Por esa época hubo un gato montés en la zona. Gritó y chilló a lo largo de nueve noches, más o menos, probablemente en celo no correspondido. En cada una de esas noches, Peter se acer-

son, como la mujer de Lot, miró hacia atrás. De no haber sido por esa última mirada, quizás habría dejado correr las cosas. Desde que abandonó la universidad antes de recibirse, pese a las súplicas lacrimosas de su madre y las furiosas diatribas de su hermana, Anderson era especialista en dejar correr las cosas.

Esa mirada hacia atrás, desde una distancia media, le indicó dos cosas. Primero: que el objeto no se hundía en la tierra, como ella había pensado en un primer momento; la lengua metálica asomaba en medio de un declive bastante reciente, no ancho, pero sí algo profundo, seguramente resultado de los deslizamientos del invierno y de las fuertes lluvias primaverales que lo siguieron; por lo tanto, a ambos lados del metal saliente la tierra era más alta y el objeto desaparecía en ella. Su primera impresión, que el objeto enterrado era la esquina de algo, no era acertada, después de todo... al menos, no necesariamente. Segundo: que parecía un plato, pero no un plato para comer, sino una placa metálica opaca, como de carrocería o...

Peter ladró.

—Bueno, ya te oigo —dijo Anderson—. Vamos.

Vamos... y dejemos eso como está.

Caminó por el centro del sendero, dejando que Peter la guiara nuevamente hasta la ruta de leñadores y siguiéndole el ritmo inestable, mientras disfrutaba del verde frondoso del verano. Y ése era el primer día del verano, ¿no? El solsticio. El día más largo del año.

Mató un mosquito de una palmada y sonrió. El verano era agradable en Haven; la mejor época. Y si Haven no era la mejor de las zonas, plantada como estaba muy por encima de Augusta, en esa parte central del estado que casi todos los turistas pasaban por alto, aun así era un buen lugar para descansar. En otros tiempos, Anderson creía francamente que sólo pasaría allí unos pocos años, los suficientes para recobrar de los traumas de la adolescencia, de su hermana y su abrupto, confuso abandono de los estudios (fracaso, lo llamaba Anne). Pero esos pocos años se habían convertido en cinco; los cinco, en diez, en trece. Y mira ahora, mujer: Peter está viejo y tú tienes una buena cosecha gris asomando en ese pelo, que era tan negro como el río Estigia (dos años antes había tratado de cortárselo bien corto, casi al estilo de los *punks*, sólo para descubrir, horrorizada, que aun así, las canas eran muy visibles; desde entonces prefería dejarlo crecer).

Ahora consideraba la posibilidad de pasar el resto de su vida en Haven, exceptuando sólo el obligatorio viaje anual o bianual a Nueva York, para entrevistarse con su editor. La aldea te atrapaba. El lugar te atrapaba. Te atrapaba la tierra. Y eso no estaba tan mal. Estaba tan bien como cualquier otra cosa, quizás.

Como un plato. Un plato de metal.

Quebró una ramita bien cargada de hojas nuevas y la sacudió alrededor de su cabeza. Los mosquitos acababan de descubrirlo y parecían decididos a merendar con ella. Mosquitos girando alrededor de su cabeza... y pensamientos como mosquitos dentro de la misma cabeza. A éstos no se los podía espantar.

Vibró por un segundo bajo mi dedo. Como un diapason. Pero cuando lo toqué, cesó. ¿Es posible que algo enterrado vibre así? No, sin duda. Tal vez...

Tal vez había sido una vibración psíquica. Ella no era totalmente incrédula con respecto a esas cosas. Tal vez su mente había percibido algo en ese objeto sepultado y se lo había comunicado del único modo posible: mediante una impresión táctil, de vibración. Peter también había percibido algo, por cierto; el viejo sabueso no quería acercarse a ese objeto.

Olvidalo.

Lo olvidé.

Por un ratito.



El lugar del amor en el psicoanálisis.
Maurice-Moshé Krajsman.
Trad. de Raquel Warschawer. Nueva Visión.
Buenos Aires, 1988, 133 págs. Alrededor de A130

Conviene comenzar alguna reflexión sobre este texto de Maurice Moshé Krajsman repitiendo una máxima de La Rochefoucauld (a propósito, citada en el libro) a la que también Lacan suscribe: "Hay personas que no habrían estado enamoradas jamás si no hubieran oído nunca hablar del amor".

Estas palabras, como tantas otras, dibujan la condición de lo humano con aquel trazo por el cual sólo el que habla puede amar. Y el maestro francés, contundente, arriesga que el amor es nada más que un decir.

Se ama del hablar, sin embargo, ¿en qué consiste hablar del amor? Es necesario prevenirse de los apresurados intentos de respuesta y saber que se deambulará en forma incierta a través de una historia (la del amor) que no cesa de escribirse, y en donde las historias amorosas son sólo una variante.

Krajsman lo sabe, por eso desde las intenciones del capítulo I expone el motivo de su preocupación: ubicar al amor en la experiencia psicoanalítica a partir de esa situación tan atípica que es la transferencia. Porque esa particularidad inclina a pensar en el lugar del analista, quien promoviendo las pasiones humanas no se aprovecha de ellas. Esa es una ética novedosa.

Las intenciones continúan proponiéndose rigurosas: despejar y separar palmo a palmo el concepto de amor, diferente en el campo de una relación amorosa ("entre el hombre y el amor está la mujer" de Antoine Tudal) y en el espacio del amor de transferencia que promueve a la confesión del deseo del cual, por otra parte, se diferencia. Dista, entonces, amor de deseo; siendo el primero aquel que acude a llenar una falta en la que incurre siempre el segundo. Se dice del amor entre un hombre y una mujer como de una privacidad dificultosa; se acercan amor y deseo de una manera insoportable.

En diversos niveles de análisis y apelando a la poesía, a los filósofos y a ciertos fallidos de la vida cotidiana, el texto articula el amor al narcisismo a partir de una excesiva e insólita sentencia: "amar al prójimo como a uno mismo" y al dolor, y a la hipocondría, y a la pena. Un "flechazo" que nos deja sin palabras, o como quiere el tango a esa percanta que *amara* para siempre a lo imaginario. Así resulta interesante cuando el autor recupera la metáfora lacaniana del muro precedida del objeto (a): (a) muro, siendo "(a)" el objeto causa del deseo y el "muro" un obstáculo, un lugar, el de la castración, paso obligado del amor muy francés (*amour*). "La causa del deseo es, en efecto, el resultado de la castración", concluye el autor. Asimismo, se suma la articulación del amor al goce, siempre de más, y a la relación sexual, accidentada consumación de un amor a primera vista entre dos ciegos.

En un capítulo titulado "No man's land" (Tierra de Nadie), después de desembarazarse de una idea de cópula entre hombre y mujer cargada de un tinte fácilmente naturalista e instintivo, Krajsman formula: "No nos engañemos, la relación entre un hombre y una mujer no se produce fuera del mundo. Van juntos sin que tengan algo que ver juntos". Y a partir de la imagen robada a Lacan acerca de una isla desierta ("Tan pronto como se encuentra en una isla desierta y una mujer está a su alcance, ¿todos los hombres la desean?") introduce el concepto de privación, de lo que se está privado, es decir el falo, que quiebra todo seguro de felicidad adosado a un acoplamiento sexual. Es a partir de esta pregunta sobre el quehacer de una pareja en el ideal supuesto de privacidad, que la respuesta sobre el amor que

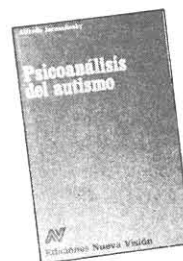


embarga a los protagonistas deja mucho que desear.

Vuelve entonces la apelación al prójimo en esa sentencia conmovedora "como a ti mismo". Todos los hombres se igualan ante la muerte, sin distinción de raza, de credo y, claro está, de sexo. La diferencia sexual queda abolida en el mandamiento y su versión patética se encuentra en la cama o en "Vie et règne de l'amour" de Kierkegaard, una selección de meditaciones cristianas.

Es válido el metódico rastreo que lleva a cabo el autor con un concepto tan difícil de lograr; sin embargo, uno comprueba que la historia del amor no se acaba de repetir. El texto fluye en recordar lo ya leído en otros autores; se insiste no sin tedio en las imágenes ya fragmentadas o en los ejemplos utilizados por los maestros. Hablar del amor desilusiona. Tal vez sea porque como amantes pedimos —cada vez— más y nuevas palabras en las que escuchar el mismo cuento.

Alicia Paz



Psicoanálisis del autismo.
Alfredo Jerusalinsky.
Nueva Visión. Buenos Aires, 1988, 140 págs. Alrededor de A 130

Silencio. Sordera y ceguera. Aislamiento. El autismo se recorta del campo de las psicosis infantiles. Se recorta ya en la observación clínica positivista, clásica, la todavía presente visión clasificatoria de la psiquiatría de niños, aun la llamada dinámica, esa rara especie de malformación teórica que "integra" al psicoanálisis. Es cierto, insistimos, se recorta. Jerusalinsky se empeña a lo largo de estas páginas en que este recorte escape a la mera coincidencia fenoménica y se constituya en una teorización que la defina estructuralmente. Y aquí asienta sus pensamientos en la línea que vincula, en cuanto al concepto de estructura, a Freud con Lacan. Es perceptible la honestidad intelectual del autor. Esta posición teórico-técnica no parece ser como en otros una especie de petición de principio. Es más bien un largo recorrido reflexivo y experiencial el que culmina en la toma de posición y así lo explicita incluso cuando repasa su tránsito por Anna Freud, Jean Piaget, Winnicott, los aportes pedagógicos y médico-neurológicos, para arribar finalmente a Lacan, Lefort, Vallejos y Freud, por supuesto, siempre fundante, quizás en este texto más en el horizonte reflexivo del autor que en su discurso escrito, donde la palabra freudiana aparece, por momentos, con excesiva fugacidad.

Pero volvamos al comienzo. Sordera y ceguera, decíamos. Esta parece prolongarse, más allá de la estructura autista, en los autores que intentan teorizarla. Así "es extraño que, en el caso de niños físicamente afectados, la mayor parte de los investigadores acepte que los factores 'vinculares' pueden ser la causa de los rasgos autistas; en cambio, lo que se torna aún más extraño es que en los casos de AIP (autismo infantil precoz) típico, estando éstos caracterizados médicamente sólo por expresiones a nivel de comportamiento, algunos sectores psiquiátricos insistan en la causa puramente cerebral". Aislamiento que se repite especularmente en los observadores. Jerusalinsky lo advierte y se desliza de tal unilateralidad conceptual, capta e intenta transcribir la recurrente confluencia de ambos factores etiológicos (psíquicos y orgánicos) en su posible imbricación. De tal manera repasa aportes de la más diversa extracción, incluyendo hasta vertientes de psicología comparada, en un muestreo que en modo alguno denuncia eclecticismo sino más bien pasajes constituyentes de un debate que tiene como norte los despejes que el autor considera necesarios para esbozar su propia postura sobre esta temática, oscura en extremo.

Dicha postura, anticipada fugazmente en los párrafos introductorios, asoma de modo fragmentario en los contrapuntos conceptuales aludidos anteriormente, y se desarrolla con exhaustividad en la parte teórica final, donde la meta es la diferenciación metapsicológica del AIP respecto de otros diversos casos de aislamiento como algunas psicosis infantiles o las observaciones que Octave Mannoni realiza sobre el salvaje de Aveyron.

No es obviamente éste el lugar propicio para sintetizar lo sutil de tal conceptualización. Adelantemos sólo un rasgo, orientador para el lector: si en la psicosis se genera la ilusión imaginaria de un espacio único que captura a la madre y al niño, ilustrado por el clásico bucle pulsional, en el autismo ni siquiera esto es posible; hablamos pues de la inexistencia de espacio alguno, de la exclusión total, de un puro real, al decir de Lacan. Dicha sugerente línea de ideas más la inserción de cuatro casos clínicos incluidos en este texto resultan una invitación a la lectura de este respetable autor.

Jorge Bandin

RECIENVENIDOS

Psicología y nuevos tiempos. Una aproximación epistemológica. Francisco Berdichevsky y otros. Cartago. Buenos Aires, 1988. 327 págs. Según se aclara en el prólogo, distintas circunstancias demoraron la aparición de este libro que fue escrito por sus autores a continuación de un curso dictado en la Casa Univer-

sitaria "Aníbal Ponce", durante el año 1984 y que fue organizado por el Centro de Estudios Psicológicos-Psiquiátricos "Dr. Jorge Théron" (CEPP). Los textos de los autores, como versión desarrollada de aquellas clases, tienen como fuente las teorías de la psicología soviética y de algunos marxistas europeos como Lucien Sève. Se pretende desde esta postura la reconstitución del cuerpo teórico freudiano en los términos del materialismo dialéctico y el materialismo histó-

co y de —según palabras de Carlos Villamor en el prólogo— "su apropiación para los procesos de transformación revolucionaria de la sociedad", y concluye: "El descubrimiento del inconsciente es una de las grandes revoluciones científicas del siglo y su careo con el marxismo es hoy una necesidad insoslayable". Esta corriente, que en Francia propuso un debate con el psicoanálisis, tuvo a Jorge Théron como a su más destacado repre-

sentante en nuestro país.

Entre madres e hijas. Acerca de la opresión psicológica. Alicia Lombardi. Paidós. Buenos Aires, 1988, 230 págs. Al borde de una literatura de instrucción y atravesada por una franca postura feminista, el texto de Alicia Lombardi se propone —según palabras de la propia autora— "contribuir a crear una nueva psicología de la mujer, cuyo sentido y propósito sea para liberar y no para servir como instru-

mento de opresión". En el conflictivo vínculo entre la madre y la hija se testimonia la "herencia" de la condición de opresión en las mujeres. La autora denuncia que detrás de cada madre hay una mujer oprimida, que su problemática psicológica, identificada con la "mística de la femineidad", contamina y angustia a las hijas generando en ellas contradicciones tales como sentimientos de culpa, deuda moral, orfandad, deseos de diferenciarse.



Mañana el psicoanálisis.
Michel Silvestre. Trad. de Irene Agoff, Cristina Navarro y Elvira García. Mañanial. Buenos Aires, 1988, 213 págs. Alrededor de A 190

¿Para qué sirve un psicoanalista? Pregunta un tanto provocativa, según su autor, con la que inicia uno de los trabajos que componen el libro. Una recopilación de escritos y conferencias pronunciadas por Michel Silvestre entre 1977 y 1985, año en el que acontece su muerte. La reunión y distribución de los trabajos estuvo a cargo de Danièle Silvestre y Jacques-Alain Miller. Este señala en el prefacio el esfuerzo de M. Silvestre por hacer ejemplar un debate que le era propio, destacando su adhesión a la enseñanza de Lacan sin perder el espíritu crítico, ni la originalidad de la especulación.

Varias de las preguntas que abren los textos —o las afirmaciones que las sostienen— son controvertidas, o pueden parecer irreverentes o banales.

Pero Silvestre se ocupa de decirnos que hay discordancias y banalidades que muchos psicoanalistas han olvidado, prestos a arrullarse con el uso de significantes claves para reconocerse perteneciendo a tal o cual comunidad psicoanalítica. No sólo las revistas femeninas han vulgarizado los conceptos psicoanalíticos.

A pesar de constituir una recopilación que abarca un período cercano a los diez años, los trabajos están atravesados por una temática común que ha orientado al autor en su producción: se trata de la conducción que el psicoanalista hace de la cura. Para Silvestre el psicoanálisis será lacaniano o no será. La enseñanza de Lacan brinda al psicoanalista los referentes que le son necesarios allí donde su práctica lo interna.

A pesar de las voces que levantan sus detractores en el mundo moderno, todo anda bien para el psicoanálisis: excluido del debate científico y adoptado por los medios de comunicación de masas, parece propiciar el confort del psicoanalista. El y su analizante, embarcados en los derroteros impuestos por la asociación libre y la puesta en acto de la realidad del inconsciente, arribarán al desenlace —feliz, se atreve a decir Silvestre— de lo que juntos han emprendido.

El camino no es sin obstáculos y el fin de ese análisis, incierto. Un analista adormecido por el resguardo que la teoría podría ofrecerle, no tardará en espabilarse con los sobresaltos que su misma práctica le impone. No es la pasividad, en el sentido común del término, lo que caracteriza ese lugar de dirección de la cura.

Estos rumbos imprevistos de todo análisis, así como sus condiciones de producción, son los que el autor aborda en trabajos que reflexionan sobre la sublimación, la función del padre, la interpretación, la neurosis infantil, el fin del análisis, el amor, la interpretación de la demanda, la transferencia.

Mirlam Grignoli



Primer Congreso Internacional de Poesía y Psicoanálisis. Revista editada por el Grupo Cero, N°3. Buenos Aires, septiembre de 1988, 63 págs.

Cuando en el correr de los últimos años numerosos encuentros y congresos circularon en torno a ese casi intangible punto de cruce que —aunque con dificultad— se ha tratado de revelar entre el objeto de arte, la poesía y la literatura en general y el psicoanálisis, hoy no sería justo ignorar y postergar, con gesto soberbio, la propuesta que desde hace casi veinte años ha venido sosteniendo el Grupo Cero.

Antes de que más de un analista —preocupado por ese lugar de estupidez al que suele arrojar la lectura "cultivada" en las metáforas lacanianas— corriera detrás de algún texto de Rimbaud, Poe o la Duras, ciertos integrantes del Grupo Cero —aquel de los manifiestos a comienzos de la década del '70— ya sabían que la poesía no depara un mejor sitio que la zozobra imbecil, para el que en cada verso renuncia a la tranquila comprensión de aquello que se presume transmisible.

Es probable que algún joven poeta, luego de haber transitado los vicisitudes del *reggae* y la desesperanza, sienta hoy algo rancias estas poesías escritas por allegados al psicoanálisis, muchos de ellos condenados al destierro. Sin embargo, si algo huele mal en todo esto es ese denodado esfuerzo por hacer convenir poesía y psicoanálisis inclinándose, según se merezca, la balanza hacia uno u otro plato.

Extraños equívocos se encuentran en esta publicación del Grupo Cero. Si bien su título remite a un "Primer Congreso Internacional de Poesía y Psicoanálisis", en el editorial, que por una fugaz alusión en el texto se supone pertenece a Oscar Menassa, se hace referencia al "Primer Congreso Internacional Grupo Cero, sobre Psicoanálisis y Psicosis, ocurrido en Madrid hace apenas una semana..." ¿Poesía o Psicosis para un tal Congreso? Siete días ubicados en un tiempo difícil de imaginar. Y Menassa agrega en su editorial —y tal vez ésta sea la causa de esa falta de luz de la presentación del texto— estar escribiendo "bajo los efectos luminosos y negros del éxito" (refiriéndose, claro está, al resultado del mencionado Congreso). Resultan incongruentes estas omisiones de información en una publicación que en general sostiene su afán por transmitir, ya sea haciendo uso de la poesía o articulando palabras de un presunto discurso psicoanalítico.

El sumario de la revista, más aclaratorio, detalla: "Transgresión y sistema. Lo obscuro en la escritura de Alejandra Pizarnik", por Cristina Piña (a nuestro juicio el trabajo más logrado); "Psicoanálisis, poesía y locura", por Bibiana Degli Espósito y Miguel Garrido; "Función poética y el teorema de Gödel", por Lidia Andino Trione; "Poemas leídos", por varios autores. Completan el contenido de la edición, poemas de Oscar Menassa traducidos al francés y un epílogo a cargo del mismo autor con sus reflexiones, cargadas de un tinte más autorreferencial que poético.

A.P.



Saber, poder, quehacer y deseo. Gregorio Barembliitt. Nueva Visión. Buenos Aires, 1988, 135 págs. Alrededor de A 120

Gregorio Barembliitt se fue de Argentina en el año 1976 con el apuro de alguien que, como él mismo dice, "dejó la pava en el fuego". Brasil, esa nación de 80 millones de pobres y 25 millones de enfermos mentales, lo recibió durante todos estos años. Hoy regresa a través de este texto que contiene sus conferencias dictadas en diferentes lugares de la Argentina y Brasil en un lapso que va de 1982 a 1986.

Dada esta diversidad de tiempo y espacio y la marca inexorable que deja el haber habitado otro país, el contenido del texto resulta en un abigarrado encuentro de reflexiones, experiencias, información e inclusión de nuevos conceptos según el autor sea impactado por nuevas posturas con el cambio de los años.

La articulación entre psicoanálisis y política es tratada en tres capítulos y en ellos el autor recapitula las posturas más esperables en torno a este dilema, redefine ambos conceptos y sus campos y merodea por anécdotas que relatan los frustrados encuentros entre Marx y Freud, esas citas intentadas inútilmente por los discípulos del maestro viejitos.

El modelo médico hegemónico, las concepciones de cura, la idea de salud, los recursos terapéuticos, el hospital, son también algunas de las cuestiones que interesan al autor, quien no olvida en ningún momento destacar los matices particulares que adquieren en las sociedades de países periféricos.

Si el lector puede superar la verbosidad y cierto desorden conceptual que acompaña al texto, comprenderá la necesidad de Barembliitt de hacer uso de "prácticas curativas alternativas" cuando —según sus palabras— "los paraísos disciplinarios consagrados de la ciencia y la política tradicional" son infructuosos en países en los que le ha tocado vivir.

A.P.

RECIENVENIDOS

Cura psicoanalítica y sublimación. Luis Hornstein. Nueva Visión. Buenos Aires, 1988, 228 págs. ¿Cómo formular la teoría de la cura psicoanalítica? ¿Qué lugar ocupa la sublimación en la práctica analítica? Todos los analistas plantean como fin deseable del análisis una transformación del sujeto pero, ¿cómo se entiende esta transformación? El autor procura dar respuesta a estos interrogantes. Después de un sistemático análisis de los conceptos que conciernen a la metapsicología de la sublimación, Hornstein circunscribe este concepto y lo diferencia de otros: idealización, síntoma, formación reactiva, etcétera. Asimismo, sostiene que las metas deseables de una cura a veces están libradas a los ideales personales de los analistas y esto se debe a la pobreza que se evidencia en una teoría sobre la subli-



mación. "El proceso sublimatorio —escribe Hornstein— no es simplemente una puesta en escena de la fantasía, sino una reelaboración de ésta; no es una mera expresión del conflicto, sino un triunfo en oposición a los renovados fracasos del neurótico (...); quien es capaz de lograr sublimaciones transforma sus necesidades singulares en finalidades originales y convierte sus debilidades en fuerzas".

Castración. Simbolizaciones. Problemáticas II. Jean Laplanche. Trad. de Silvia Bleichmar. Amorrortu. Buenos Aires, 1988, 288 págs. ¿Qué se quiere decir, exactamente —tal será la pregunta que inaugure este volumen— cuando se habla de angustia de castración? La proble-

mática de la castración se sitúa en la confluencia de dos grandes temas que Laplanche había elaborado en los cursos reunidos en "Problemáticas I": el de la pulsión en su relación con la angustia y el de las normas, en particular el de las normas morales. Este problema de las normas se plantea no tanto en un nivel filosófico o sociológico general, sino más bien en el nivel de la experiencia psicoanalítica misma, y que Laplanche piensa dentro de la dinámica del conflicto, que encontrará su eje rector en una cuestión clave para la indagación psicoanalítica, aquella de las relaciones entre angustia y simbolización. En síntesis, éste es el tema tratado por el autor en la edición de Amorrortu que recopila los cursos dictados por Laplanche en la Escuela Normal, en la Sorbona y en la *Unité d'Etudes et Recherches de Ciencias Humanas Clínicas* de la Universidad de París VII, entre los años 1973 y 1975.



PLURAL
TALLER DE CULTURA

Un lugar para el diálogo y la reflexión sobre la literatura

Cursos y talleres 1989:

- ✦ El cuento como género: de Poe a Cortázar (pasando por Chéjov, Maupassant, Hesse, Borges y otros).
- ✦ Narrativa Latinoamericana Contemporánea.
- ✓ Literatura y Mística: la búsqueda de lo trascendente a través del arte.
- ✓ El Romanticismo en la literatura, la pintura y la música.
- ✓ Literatura y Cine: dos lenguajes en la expresión del hecho artístico.
- ✓ Taller de Escritura y Creatividad para niños y adolescentes.
- ✓ Taller literario: Poesía —de la lectura a la escritura—.

Informes e Inscripción (de 14 a 19 hs.)
Santa Fe 2843 - 9° "H" Tel.: 83-0513



EL POTRERO

Los problemas que componen esta primera parte son de carácter geométrico y han sido propuestos por Martin Gardner a sus lectores, en las columnas de la sección Juegos Matemáticos de la revista *Investigación y Ciencia* (Nº 31, 1978 y 57 de 1981). Esta selección entiende a la geometría en un sentido lo bastante amplio como para dar cabida en ella a la geometría combinatoria, la topología y la teoría de grafos.

1. Lavinia busca alojamiento

La recta de la ilustración representa la avenida de la Universidad de la ciudad donde Lavinia está estudiando. Los puntos señalados con las letras "A... K" denotan los edificios donde residen los once mejores amigos y amigas de Lavinia.

Ha estado viviendo con sus padres en una ciudad cercana pero ahora tiene la intención de mudarse a la avenida de la Universidad. A Lavinia le gustaría encontrar una habitación situada en un lugar "L", donde la suma de distancias a las casas de sus amigos sea la menor posible. Suponiendo que haya alojamiento libre en el lugar óptimo, explique el lector qué debería hacer Lavinia para determinarlo, y demuestre que la suma de distancias a los once puntos señalados es verdaderamente mínima.

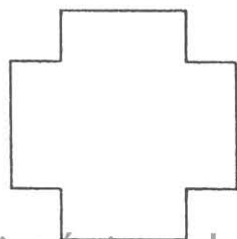
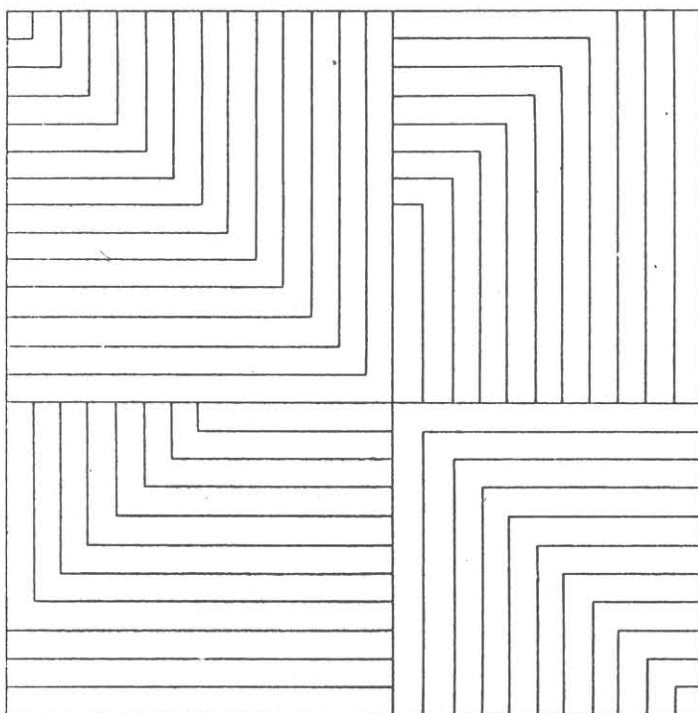


La avenida de la Universidad, donde Lavinia busca alojamiento.

3. Rompecabezas geométricos

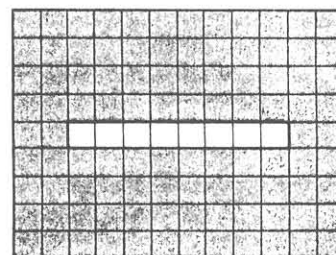
(A) El rompecabezas que se reproduce a continuación, se ha tomado del número de septiembre-octubre (1979) de las revistas *Games*, interesante publicación bimensual, llena de colorido. El problema consiste en trazar dentro de la figura grande, una geométrica-mente semejante a la pequeña dibujada bajo la anterior.

Trazar la forma de la figura pequeña dentro de la grande.



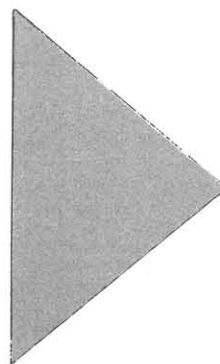
2. Retazos rebeldes

La figura muestra una colcha de retazos deteriorada.

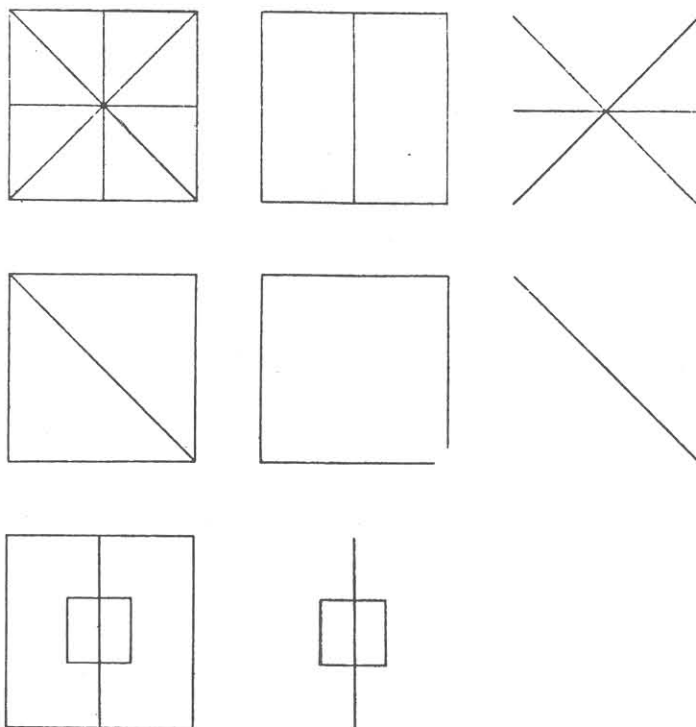


Inicialmente, la colcha de dimensiones 9 por 12, estaba formada por 108 cuadrados de tela. Algunas piezas del centro se han ajado, y ha sido preciso descoserlas. Como vemos en la figura, se han suprimido ocho cuadrados.

El problema consiste en lo siguiente: hay que descoser la colcha a lo largo de las líneas del retículo, de manera que resulten dos piezas que, cosidas entre sí convenientemente, produzcan una colcha cuadrada de 10 por 10. Como es evidente, la colcha nueva no deberá tener agujeros. Podemos girar cada pieza a nuestra conveniencia, pero no podemos volver una de ellas del revés, porque derecho y revés de la colcha no combinan.



(B) La figura que sigue, procede de un número especial de la revista francesa *Science et Vie* (septiembre de 1978), enteramente dedicado a matemática recreativa.



Hallar la regla.

En cada fila, la tercera configuración resulta de las dos primeras por aplicación de una cierta regla de transformación. ¿Cuál es la regla, y cuál sería la configuración que debería ocupar el espacio en blanco de la tercera fila?

4. Los problemas de Mr. Smullyan

Los problemas que se presentan a continuación —seleccionados y comentados por Martin Gardner— han sido tomados del libro de Raymond M. Smullyan, titulado *What is the name of this book?* (Prentice Hall, Inc., 1978). Esta colección —a juicio de Gardner, la más original, más profunda y más humorística colección de problemas de lógica recreativa— culmina con una serie de problemas, presentados como narraciones, que conducen al lector al revolucionario trabajo de Kurt Gödel sobre la noción de indecidibilidad.

Tras una sección introductoria —comenta Gardner— en la que se exponen algunos problemas clásicos, Smullyan introduce tres tipos de personajes que intervendrán en la mayoría de los problemas subsiguientes: los "caballeros", quienes siempre dicen la verdad; los "pícaros", quienes mienten siempre; y los "normales", quienes mienten unas veces y otras dicen la verdad.

Es sorprendente —afirma— lo que puede deducirse de unas cuantas líneas de diálogo con tales personajes. Por ejemplo, en una isla habitada solamente por caballeros y pícaros, Smullyan encuentra a dos hombres descansando al pie de un árbol. "¿Es caballero alguno de ustedes dos?", les pregunta. Cuando uno de ellos responde —llamemos por ejemplo A a este hombre— Smullyan conoce instantáneamente la respuesta. ¿Es A caballero o pícaro? ¿Qué es el otro hombre?

Pronto hace acto de presencia Alicia, el personaje de Lewis Carroll. Nos la encontramos vagabundeando por el bosque del Olvido, donde es incapaz de recordar el día de la semana (véase el capítulo 3 de Alicia a través del espejo). En el bosque, Alicia se encuentra con el León y el Uni-

cornio. El León miente los lunes, martes y miércoles, y el Unicornio miente los jueves, viernes y sábados. En todas las demás ocasiones, ambos animales dicen la verdad. "Ayer me tocó mentir", dice el León. "También ayer me tocó mentir", dice el Unicornio. Alicia, que es tan despierta como Smullyan, es capaz de deducir en qué día de la semana se encuentra. ¿De qué día de la semana se trata?

La acción se desplaza después a El mercader de Venecia de Shakespeare, en la célebre ocasión en que Porcia presenta a su pretendiente tres arquillas, de oro, de plata y de plomo, respectivamente, cada una de las cuales lleva grabada una inscripción diferente. Solamente una de las arquillas contiene el retrato de Porcia, y si el pretendiente la elige correctamente, Porcia habrá de casarse con él. (Incidentalmente no suele observarse que Porcia le da con gran sutileza una preciosa indicación a

su pretendiente cuando canta: "Tell me where is fancy bred / in the heart or in the head?". Las palabras finales de ambos versos riman con lead (plomo), que es la elección correcta. Smullyan improvisa variaciones diversas en torno al tema de Porcia, que acercan al lector al descubrimiento de Gödel. Gardner selecciona el primero de ellos:

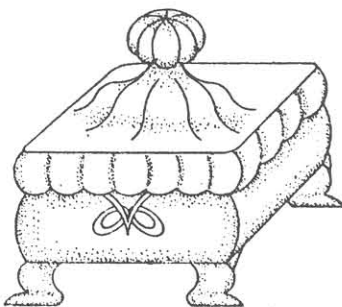
Porcia, quien jamás miente, explica a su pretendiente que a lo sumo una inscripción es verdadera. ¿Qué cofrecillo deberá elegir?

El siguiente cuadro se desarrolla en la isla de Baal, lugar único en el mundo, pues en él hay alguien que conoce la respuesta de la superúltima cuestión de la metafísica: ¿Por qué hay algo que existe? La isla está poblada solamente por caballeros y

por pícaros. Tras una serie de encuentros con los lugareños, Smullyan demuestra que la isla de Baal no puede existir.

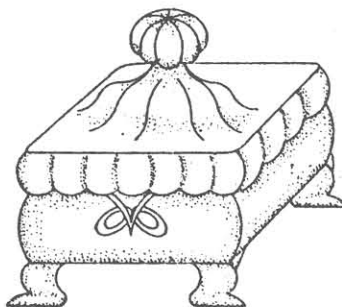
Tal demostración de inexistencia no es válida para la siguiente de las islas que visita: la isla de los Zombis. No hay forma de distinguir a los zombis, que siempre mienten, de los seres humanos, que siempre dicen la verdad. La vida se complica todavía más por el hecho de que todas las preguntas que normalmente se contestarían "sí" o "no" se responden aquí con "bal" o "da", pero no se sabe cuál significa "sí" y cuál significa "no". Supongamos que se le pregunta a un lugareño si "bal" significa "sí" y que responda "bal". Es imposible saber lo que significa "bal", pero ¿podría saberse si es un humano o un zombi? ¿Es posible descubrir lo que significa "bal" planteando una sola pregunta cuya respuesta sea "bal" o "da"?

El retrato está en este cofre



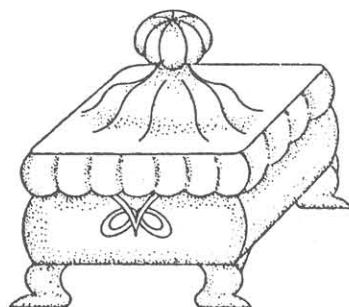
Oro

El retrato no está en este cofre



Plata

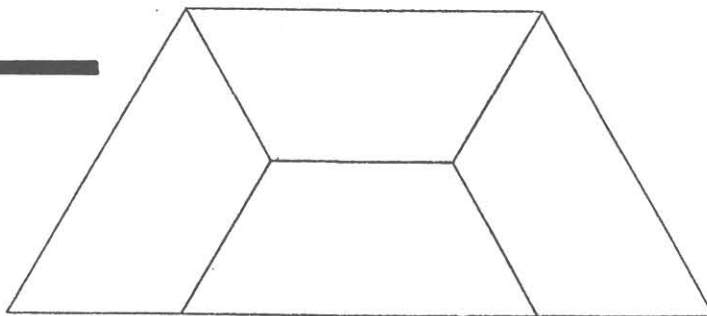
El retrato no está en el cofre de oro



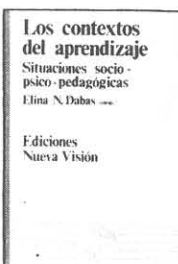
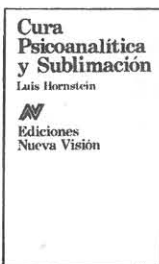
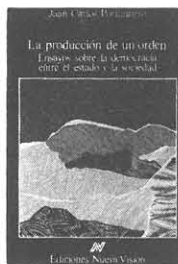
Plomo

La primera prueba de Porcia, extraída de *¿Cómo se llama este libro?*

Hágalo de otra forma.



(C) El trapecioide que se ilustra en la parte inferior se llama "triángulo", porque puede formarse uniendo tres triángulos equiláteros. Un antiguo rompecabezas pide descomponer el "triángulo" en cuatro piezas congruentes. La ilustración presenta la solución tradicional. Richard Brady, profesor de matemáticas en Washington D. C., me contó que uno de sus alumnos, de nombre Andrew Miller, encontró el problema en la *Geometry* de Harold R. Jacobs (W. H. Freeman and Company, 1974), y, al estudiarlo, descubrió una nueva solución. En la nueva solución de Miller, no todas las cuatro regiones tienen la misma forma que la figura grande, pero sí resultan idénticas si una o más pueden ser vueltas del revés. ¿Cuál es la nueva solución?



Ediciones Nueva Visión



EL POTRERO

PROLI

Pronósticos literarios

Proli N°

1. Responda las trece preguntas, eligiendo en cada caso la opción que crea correcta, y traslade el resultado a la tarjeta incluida en esta página.
 2. Luego envíe la tarjeta completa —o una fotocopia— a REVISTA BABEL, Julio A. Roca 751, 3° 15 (1067).
 3. Entre todas las tarjetas correctas que tengan matasellos de correos anterior al 5 de abril de 1989, se sorteará una orden de compra por 500 australes en Librería Gandhi, Montevideo 453.
 4. El resultado se dará a conocer por carta al ganador. Se publicará la respuesta correcta en la edición N° 9 de BABEL y el nombre del afortunado en el número siguiente.
 5. Si ninguna de las respuestas recibidas fuera la correcta, el premio pasará a engrosar el pozo del PROLI N° 9, que se publicará en la edición de igual número.

1) El conde Prina, ministro del Príncipe Eugenio, muere en las primeras páginas de *La Cartuja de Parma*. ¿Cómo pasa a mejor vida?

L: Mientras fornicaba salvajemente
 E: A golpes de paraguas
 V: Comiendo un helado envenenado

2) ¿Qué poeta descansa en Roma bajo el epitafio "Here lies a man whose name was writ in water"?

L: John Keats
 E: Dante Gabrielle Rossetti
 V: Percy Shelley

3) John Buchan, autor de 39 escalones, ejercía antes de morir un cargo público. ¿Cuál era?

L: Secretario del Tesoro de los Estados Unidos
 E: Delegado Real de Justicia en la India
 V: Gobernador General de Canadá

4) En enero de 1931 se funda la revista *Sur*. ¿Quién le sugirió a Victoria Ocampo el nombre?

L: Pierre Drieu la Rochelle
 E: José Ortega y Gasset
 V: Ramón Gómez de la Serna

5) Gastón Leroux, autor de la novela *El fantasma de la Opera*, adquirió fama como cronista judicial de un diario. ¿Cuál era ese periódico?

L: *Le Monde*
 E: *Le Matin*
 V: *Le Figaro*

6) ¿En qué país transcurren los hechos de la novela de Anthony Hope *El prisionero de Zenda*?

L: Ruritania
 E: Avalon
 V: Brobdingnag

7) Madame de Staël, la escritora que supo escandalizar a los europeos incluso sin la ayuda de sus textos, era hija de un notable político. ¿Cuál era su nombre?

L: Honoré Mirabeau
 E: Jacques Necker
 V: Charles de Talleyrand

8) Cuando Don Quijote decide permanecer en Sierra Morena para cumplir la penitencia de amor, se queda en pelota y da zapatetas en el aire. ¿Qué modelo clásico está imitando?

L: Orlando
 E: Amadís
 V: Lanzarote

9) ¿A quién dedica Alonso de Ercilla su poema *La Araucana*?

L: A Felipe II, rey de España

E: A Jerónimo de Alderete, Adelantado de Chile

V: Al cacique Caupolicán

10) ¿Cuál de estos autores no está citado por Eliot en sus *Notas a La tierra baldía*?

L: Herman Hesse
 E: Gérard de Nerval
 V: Walter Scott

11) ¿En qué ciudad se centra la acción de *El Loto Azul*, una de las aventuras más orientales de Tintín y Milou?

L: Bangkok
 E: Kyoto
 V: Shanghai

12) ¿Quién fue el único deportista argentino que publicó un artículo en la prestigiosa *Revista de Occidente*?

L: Jorge Valdano
 E: Jorge Newbery
 V: Julián Gonzábal

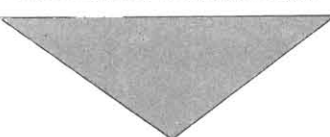
13) Una de las enjundiosas *Crónicas* del polifacético H. Bustos Domecq consiste en una entrevista a un escritor argentino, autor de la descabellada obra *Nor-noroeste*, dedicada a la descripción pormenorizada de un ángulo de su escritorio. ¿Cuál es el nombre de dicho polígrafo?

L: César Paladín
 E: Ramón Bonavena
 V: Federico Loomis

	L	E	V
1			
2			
3			
4			
5			
6			
7			
8			
9			
10			
11			
12			
13			

Solución del Proli N° 7: 1) L; 2) L; 3) E; 4) V; 5) L; 6) E; 7) V; 8) E; 9) V; 10) L; 11) E; 12) L; 13) E.

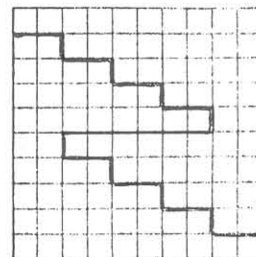
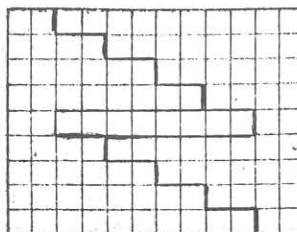
Ganador del Proli N° 6: Guillermo Amaudo.



Soluciones potreriles

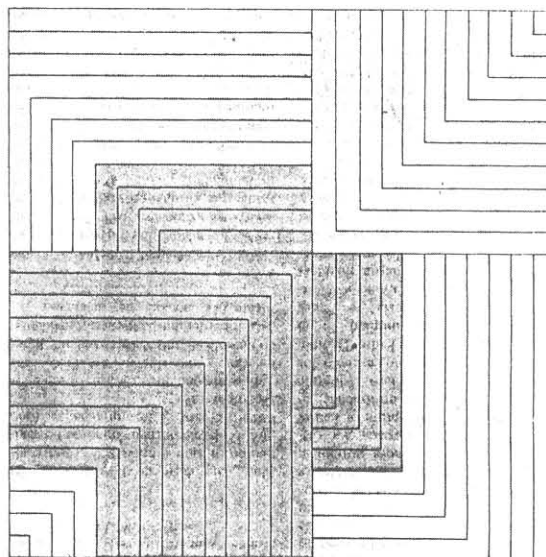
1. Fijémonos en los dos puntos A y K. Todos los puntos L situados sobre el segmento que une A con K tendrán la misma suma de distancias a A y a K. Fijémonos ahora en B y J, hacia el interior. Como antes para hacer mínima la suma de distancias de L a B y a J, L deberá encontrarse entre B y J. Como L se encuentra también entre A y K, tal situación hará mínima la suma de distancias desde L hasta A, K, B y J. Si proseguimos así, el último par de puntos es E y G. Entre ellos queda el punto F. Evidentemente para hacer mínima la suma de distancias a F, el lugar elegido debe ser F, y Lavinia tendrá que vivir con su amigo Frank.

2.



Una colcha de retazos vuelta a coser para lograr otra cuadrada.

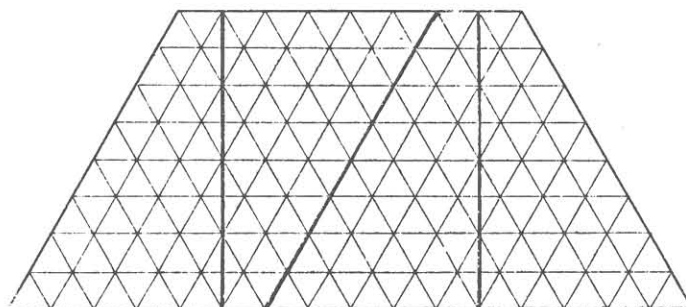
3. (A)



(B) En el lugar de la figura habría que colocar un cuadrado, obedeciendo a la regla de transformación.

(C)

Un triángulo descompuesto en cuatro regiones idénticas.



4. Los problemas de Mr. Smullyan

¿Pícaros o caballeros? Parecería que no hay suficiente información, pero la clave reside en que la respuesta de A es suficiente para que Smullyan halle la solución. Si la respuesta hubiese sido "sí", Smullyan no hubiese tenido información. (Si A fuese caballero, podría ser caballero uno, o ambos; si A fuese pícaro, ambos podrían ser pícaros). Por consiguiente, A tuvo que haber contestado "no", forzosamente ha de ser pícaro. Como el que habla es pícaro, su manifestación debe ser falsa, así que hay al menos un caballero presente. Por tanto el otro hombre es caballero.

Alíed. El León del Bosque del Olvido solamente puede decir "ayer mentí" en dos días: lunes y jueves. El Unicornio solamente puede hacer el mismo aserto los jueves y domingos. Así

pues, el único día en que el León y el Unicornio pueden ambos decir lo mismo es el jueves.

Porcía. Las inscripciones de los cofrecillos de oro y de plomo dicen una lo opuesto de la otra, y por consiguiente al menos una ha de ser cierta. Como a lo sumo puede haber un enunciado verdadero, el enunciado del cofrecillo de plata es falso. Por consiguiente, el retrato se encuentra en el cofrecillo de plata.

Zombis. Un habitante de la Isla de los Zombis ha respondido "bal" a la pregunta: ¿Es cierto que "bal" significa "sí"? Si bal significa sí, entonces bal es una respuesta verdadera: por consiguiente, el que habla es humano. Si bal significa no, también la respuesta es verdadera: por consiguiente el que habla es humano. No se puede determinar lo que significa "bal", pero la respuesta demuestra que el isleño en cuestión es humano.



Porque el verano no termina en febrero...

Los municipios de

LA COSTA: San Clemente: 1 e/2 y 63 (0252)21478 — Santa Teresita: 42 y 3 / (0246)20542 — Mar de Ajó: Av. Libertador y M. Rico (0257)20139 / **PINAMAR:** Av. Bunge y Libertador (0254)82796/749 / **VILLA GESELL:** Av. 3 y Paseo 108 (0255)68596 — Terminal Omnibus 66621 — Paseo del Golf / **MAR CHIQUITA:** Av. Acapulco 376 — P.B. 023-602455/6 — Santa Clara del Mar / **GRAL. PUEYRREDON:** Mar del Plata — Boulevard P. Peralta Ramos 2267 (023)21777 / **GRAL. ALVARADO:** Miramar Av. 28 Nro. 1065 (0291)20190 / **LOBERIA:** Av. Campos 550 (0261)2023 / **NECOCHEA:** 56 Nro. 2959 (0262)25003 — 79 y 2/23706 / **SAN CAYETANO:** Av. San Martín 439 (0983)93000 / **TRES ARROYOS:** Brandsen 181 (0983)25295 — Delegación Claromecó Calle 11 y 28 / **CORONEL ROSALES:** Pehuén-Có (0932)21887 — Rivadavia 584 / **MONTE HERMOSO:** Faro Recalada y Pedro de Mendoza (0921)81123 — (Terminal de Omnibus) / **CORONEL DORREGO:** Av. Fuertes 670 (0921)3143 / **BAHIA BLANCA:** Alsina 65 (091)49741 / **VILLARINO:** Moreno 41 — Médanos (0917)2209 / **PATAGONES:** Rivadavia 190 (0920)62053 / **GRAL. LAVALLE:** Bartolomé Mitre 986 (0252)91039/53 / **GRAL. MADARIAGA:** Hipólito Yrigoyen 347 (0267)4301 / **BALCARCE:** 18 e/13 y 15 (0266)22617 / **SIERRA DE LA VENTANA:** Sarmiento 53 (091)915032/914105 / **AZUL:** San Martín 615 (0281)25163 / **TANDIL:** 9 de Julio 555 (0293)25661 / **OLAVARRIA:** Rivadavia 2800 (0284)20535.

lo invitan a participar de importantes descuentos en hotelería, restaurantes, camping, comercios en general, espectáculos, excursiones, transportes y clubes de servicio.

Este programa es posible, como la temporada anterior, gracias al grado de conciencia alcanzado por la actividad privada, que una vez más, no ha dudado en sumar su esfuerzo solidario al quehacer municipal, para que Usted pueda disfrutar, a precios promocionales...

MARZO

EN LA

COSTA ATLANTICA

INFORMES:

LA PLATA — 12 esq. 53 P. 13 (021)45458
Buenos Aires — Callao 237 (01)407045
Mar del Plata — Rambla Hotel Provincial Local 60 (023)25340



**Todas las mañanas
en su kiosco.**

Página/12

el país a diario

Buenos Aires, 26 de mayo de 1987
Año I - N° 01

Morales comienza en Lyon el día

Precio de este ejemplar: *

**La realidad
tal cual es,
para que
la conclusión
sea suya.**

Página/12

el país a diario

El diario sin desperdicio.

Escriben:

Oswaldo Soriano
Eduardo Aliverti
Horacio Verbitsky
Sergio Joselovsky
Pablo Gonzalez Berges
Enrique Medina

Miguel Bonasso

Miguel Briante

Jose Maria Pasquini Duran

Jose Ricardo Eliashev

Juan Gelman

D. Vinas

Director: Jorge Lanata.